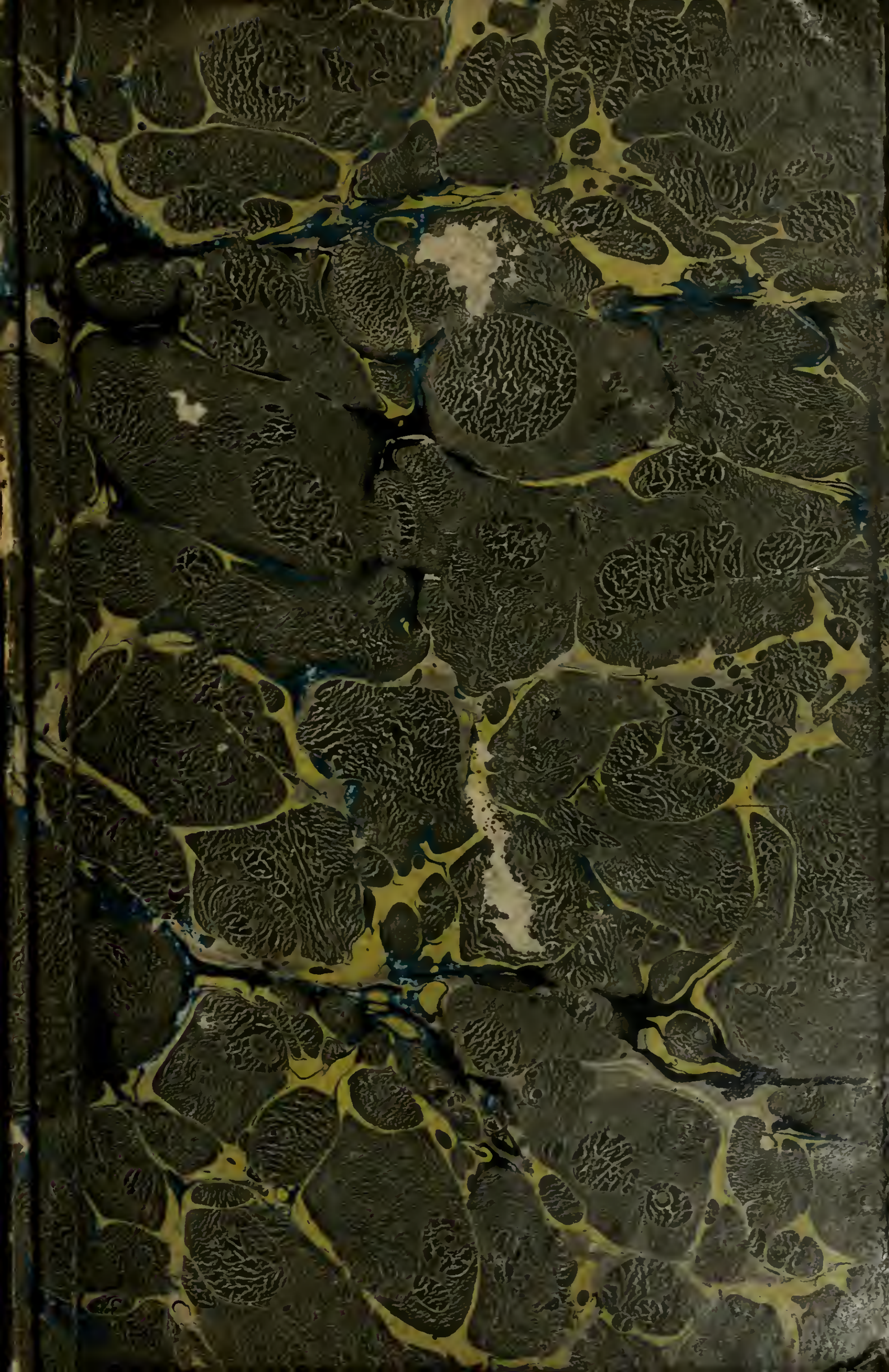


DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS.

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX-ARTS,

PAR A. L. MILLIN,

Membre de l'Institut, Conservateur des Médailles, des Antiques et des Pierres gravées de la Bibliothèque impériale, Professeur d'antiquités, etc. etc.

Cet ouvrage fait partie de ceux adoptés par le Gouvernement pour la formation des Bibliothèques des Lycées.

TOME II.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET.

A PARIS,

Chez DESRAY, Libraire, rue Hautefeuille, n° 4.

M. DCCC. VI.

DICTIONNAIRE

DES

BEAUX ARTS.

H ; dans la gamme diatonique chromatique, cette lettre sert à désigner la douzième corde, qui est la plus élevée, et dont la longueur est égale aux huit quinzièmes de la corde C qui est la plus basse.

Habileté. Dans tous les arts on appelle ainsi la science, et la capacité de l'artiste. Mais on se sert encore de cette expression pour indiquer la manière savante avec laquelle il traite les différentes parties de son art.

Habiller, se dit dans la peinture et la sculpture, des figures couvertes de draperies convenables, et suivant le costume. On dit : une figure habillée à l'antique. Ce peintre habille bien ses figures. Quelques figures qui d'abord étoient nues, ont été ensuite habillées pour ne pas offenser la pudeur ; c'est ainsi qu'étoit la *Vénus Callipyge* de Marsy, autrefois à Marly, à présent dans les Tuileries. Le pape Paul III avoit trouvé indécent le nu de quelques figures dans le célèbre jugement dernier de Michel-Ange ; il chargea Daniel de Volterre de les habiller, et ce peintre reçut pour cette raison le sobriquet de *Brachettone* (*culotier*.) Quant à la manière d'habiller les figures, *voyez* Draperies.

Habits. *Voy.* Vêtemens, Draperies, Costumes, etc.

Habitation ; on appelle ainsi le lieu où l'homme trouve un abri contre l'inclémence de l'air. Les habitations des plus anciens peuples étoient des grottes, des baraques, des tentes. Les premiers habitans de la Grèce, sans civilisation, sans demeures fixes, sans même avoir de dénomination commune, habitoient, selon le témoignage de Pausanias, les uns, comme les Helléniens de la Phocide, dans des crevasses de rochers et des troncs d'arbres creusés ; ou bien comme les Pélasgiens du Péloponnèse dans des huttes de terre ; ou enfin dans des grottes et sous des tentes, comme les premiers habitans de la Sardaigne. Lorsque par la suite des colonies plus civilisées arrivèrent dans la Grèce, les Grecs apprirent à construire des maisons plus commodes et plus solides. *Voyez* Maison, Architecture, Grotte, Tente, Hutte.

Hache, outil de fer tranchant,

formé en équerre, ayant un manche qui le plus souvent est en bois; on l'appelle quelquefois *cognée*. La hache est le plus souvent indiquée comme instrument d'agriculture, ou pour les sacrifices, ou comme servant aux professions mécaniques. Vulcain fend avec sa hache la tête de Jupiter pour en faire sortir Minerve. La bipenne ou hache à deux tranchans, paroît avoir été une arme particulière aux habitans de la Thrace et de la Scythie Homère l'appelle *axinê*. Pisander attaque Agamemnon avec une hache dont l'airain est à deux tranchans. Cette arme est pourtant citée rarement dans les poëmes d'Homère; les héros grecs ne se servoient dans la plaine que de l'épée et de la lance : mais dans le combat sur les vaisseaux, les deux partis font usage de haches, parce que l'espace est trop étroit pour se servir de la lance. Quoique cette arme fût plus particulièrement attribuée aux peuples du nord de l'Asie et de l'Europe, les artistes l'ont quelquefois donnée à des héros grecs dans des représentations de faits antéhomériques. Alcamènes avoit sculpté sur le fronton postérieur du temple d'Olympie, une célèbre Centauromachie dans laquelle Thésée combattoit avec une hache les ravisseurs de l'épouse de Pirithoüs. Un bas-relief publié par BUONARROTI, dans l'*Etruria Regalis*, nous fait voir encore un guerrier qui combat un Centaure avec une bipenne. Pline attribue l'invention de la bipenne à Penthésilée. Nous voyons cependant par une belle peinture de vase, représentant un combat de guerriers et d'amazones, antérieur à la guerre de Troie, et que j'ai publié dans mes *Monumens inédits*, qu'on a regardé cette invention comme plus ancienne. Plutarque fait remonter bien avant l'expédition d'Hercule, l'usage de la bipenne chez les Amazones : selon Plutarque, Hercule, après avoir tué Hippolyte, enleva sa bipenne et en fit présent à Omphale, princesse de Lydie; celle-ci la transmit aux rois ses successeurs, qui la portèrent avec vénération comme une chose sacrée, jusqu'à Candaule, qui, ayant dédaigné cet usage, la remit à un de ses officiers. Lors de la révolte de Gygès, Arselis, qui étoit venu à son secours avec des troupes qu'il avoit tirées de Mylassa, défit Candaule et le tua, ainsi que celui qui portoit la bipenne; il emporta cette arme dans la Carie, où il fit faire une statue de Jupiter, et il la lui mit dans la main, en lui donnant le nom de *Jupiter Labradien*, parce qu'en Carie *labros* signifie *une hache*. Le Jupiter Labradien, armé de la bipenne, se voit sur des médailles rares de Mylasa en Carie; et il y a parmi les marbres d'Oxford un autel consacré à Jupiter Labradien, sur lequel cette hache est figurée. Il est cependant assez rare de voir la bipenne dans les mains des Amazones, sur les plus anciens monumens de l'art; mais elles la portent presque toujours sur des monumens d'un âge postérieur, principalement sur ceux où elles ont entièrement le costume dorique : alors la bipenne a une forme régulière et soignée, ainsi qu'on le voit à la belle statue du Musée Napoléon, et sur quelques médaillons de villes que l'on dit avoir été fondées par ces femmes guerrières. La bipenne a tellement servi à caractériser les Amazones, que les Thyatiriens, qui attribuoient à l'amazone Thyatira la fondation de leur ville, ont mis ce signe sur leurs médailles, ou seul, ou dans les mains d'Apollon leur protecteur. La bipenne étoit aussi l'arme des Ægyptiens, principalement pour les opérations maritimes; car ils faisoient ailleurs usage de longues lances et d'épées recourbées. Sur des médailles d'Alexandrie, frappées sous Hadrien et sous Antonin, on voit Neith, ou la Minerve ægyptienne, armée d'une

bipenne absolument semblable à celle des Amazones. Les Romains n'ont guère fait usage de la bipenne que pour les travaux de charpente et dans les sacrifices ; ils ne s'en servoient ailleurs que dans les combats sur mer. Les peuples de la Gaule et de la Germanie employoient la hache dans les combats ; c'étoit l'arme des rois Francs. Les historiens de la Gaule l'ont appelée pour cela *francisca*. Les Francs la lançoient à leur ennemi pour briser ses armes avant de fondre sur lui avec l'épée. Clovis fendit avec sa francisque la tête du soldat qui avoit insolemment brisé à Rheims un vase que ce prince vouloit s'approprier ; et l'on conserve à la Bibliothèque nationale, une francisque que l'on croit être celle du roi Childéric. (*V.* FRANCISQUE.) L'usage de la hache d'arme s'est conservé long-temps après dans les armées. La francisque attribuée à Childéric est une hache simple : il paroît cependant que les Français ont aussi fait usage de la bipenne ; car Grégoire de Tours et plusieurs autres auteurs donnent ce nom à la francisque. Les peuples orientaux font souvent usage de la hache dans les combats. Le Cabinet de la Bibliothèque nationale possède quelques haches de Mameluc ; et M. Denon en a figuré dans son bel ouvrage. La bipenne étoit ordinairement tranchante d'un côté et pointue de l'autre : quelquefois aussi elle étoit à deux tranchans ; c'est sa forme la plus ordinaire sur les monumens, principalement sur ceux des temps moins reculés. Elle étoit de bronze, avec un manche de bois. Celui de la hache de Pisander étoit de bois d'olivier. Le bronze étoit quelquefois incrusté d'argent ; telle est celle qu'Ænée propose pour prix des jeux. Les haches d'arme asiatiques sont souvent damasquinées en argent.

Sur plusieurs monumens sépulcraux des anciens on voit une hache figurée, et on lit les formules *sub ascia dedicavit*, *sub ascia posuit*, *ab ascia fecit*, etc. fait, dédié, posé sous la hache. Ces expressions ont donné lieu à différentes explications. On avoit cru pendant long-temps qu'elles n'étoient employées que dans les Gaules ; mais GORI, GRUTER, FABRETTI, DONI et MURATORI en ont publié qui ont été trouvées dans d'autres contrées. ALDE MANUCE chercha le premier à expliquer ces formules par une loi des XII Tables, qui défend de polir avec l'*ascia*, et de travailler les bois dont on construisoit les bûchers. Il dit que l'*ascia*, figurée sur les monumens sépulcraux, annonçoit que l'on avoit satisfait à la loi, en élevant un monument simple et sans art. REINESIUS entend par ces formules, que celui qui parle dans l'épitaphe, a présidé à la construction du monument, depuis le premier coup de l'*ascia* donné pour préparer le terrein, jusqu'à l'entière perfection du tombeau opérée par l'outil du marbrier appelé *ascia*. FABRETTI, après avoir rappelé la loi des douze Tables, qui défendoit le luxe et la prodigalité dans la construction des tombeaux, veut que par l'expression *sub ascia facere*, on fît hommage à cette loi, en apprenant que le tombeau avoit été fait et achevé, quelqu'élégant qu'il fût, avec l'instrument appelé *ascia*. Ces différentes formules fixèrent les recherches de MAFFEI, et il en donna une explication particulière. En s'appuyant sur un passage de Vitruve, d'après lequel l'*ascia* servoit à faire infuser la chaux, à la perfectionner en la remuant dans tous les sens, et en ramenant au-dehors les corps étrangers qui auroient nui à sa perfection, il l'applique à l'ascia des tombeaux. Selon lui elle y désignoit que ces monumens avoient été faits, construits et *reblanchis avec de la chaux*, pour l'usage de celui dont l'épitaphe faisoit mention. Il s'étayoit encore de

l'expression *consummatum hoc opus sub ascia est*, tirée d'une épitaphe rapportée par Guichenon, dans laquelle l'*ascia* paroît être indiquée comme l'instrument destiné à mettre la dernière main à l'ouvrage. On a opposé à cette explication que, Gruter rapporte des épitaphes avec l'ascia, gravées sur un seul bloc de marbre ou de pierre commune, qui n'ont jamais été *blanchis*. Le P. Mabillon pense que les anciens, en dédiant leurs tombeaux aux mânes, faisoient des imprécations contre ceux qui oseroient en violer la sainteté, et que ces imprécations étoient exprimées par la figure de l'*ascia*, dont on menaçoit leur tête. Selon Muratori, la formule *sub ascia dedicavit*; ou l'*ascia* elle-même figurée sur les tombeaux, étoit une prière tacite, mais connue, adressée par celui qui étoit enterré au possesseur du champ dont le monument faisoit partie, d'en sarcler les environs, d'empêcher les broussailles, d'en dérober la vue, et de rendre la terre pesante sur les cendres du défunt.

Un instrument que le comte de Caylus crut être l'*ascia*, et qu'il a fait graver dans le premier volume de son recueil, l'engagea à donner des formules citées une explication qui réunit les opinions du P. Mabillon et de Muratori. Cet instrument, dit-il, n'étoit propre qu'à arracher des herbes et des broussailles. Il pense que cela devoit être la première cérémonie qu'on pratiquoit en érigeant un tombeau dans un champ, qu'on se servoit pour cela d'une espèce de sarcloir consacré à cet usage, et que probablement elle étoit accompagnée de rits et de prières qui nous sont inconnus. « Après cette cérémonie, ajoute-t-il, on se servoit d'autres instrumens pour remuer la terre et le mortier; et comme on vouloit perpétuer le souvenir d'une consécration qui attiroit du respect au tombeau, on employoit la formule *sub ascia dedicavit*, ou bien on représentoit sur la pierre qui le couvroit la figure de cet instrument. Enfin, ces marques extérieures ne suffisant pas toujours pour arrêter ceux qui avoient envie de violer ces monumens, on croyoit leur inspirer plus d'effroi en mêlant sous leurs yeux, avec les cendres du mort, l'instrument qui avoit servi à consacrer l'asyle qui les renfermoit ». Au reste, le comte de Caylus pense « que cette cérémonie n'étoit pas en usage dans tout l'Empire, mais qu'elle étoit particulière à certains cantons des Gaules, soit que les Romains qui y étoient établis, l'eussent empruntée des Gaulois, soit qu'ils s'imaginassent arrêter par ce moyen la profanation des sépultures, qui y étoit apparemment plus commune que par-tout ailleurs ». Morcelli, dans son ouvrage sur le style des inscriptions latines, adopte l'opinion de Maffei. Il pense que la formule *sub ascia dedicavit*, ou toute autre formule semblable, ne signifie autre chose que *ce monument étoit intact et nouveau lorsqu'il fut consacré*, ou bien *il a été consacré depuis le moment qu'on y a employé l'ascia*; il ajoute que dans le muséum Kircherianum il a souvent vu sur un sarcloir de bronze, qui probablement avoit été un instrument de quelque temple, les mots sub ascia. p., qui lui paroissent devoir indiquer que cet instrument avoit été consacré avant que personne ne s'en fût servi. Il conclut de-là que le mot *ascia* servoit en général à désigner un instrument quelconque employé pour terminer un ouvrage. « Au reste, ajoute-t-il, cette formule peut paroître trop recherchée; elle est en effet très-ancienne, mais elle est proprement d'origine étrangère, et paroît avoir été principalement en usage dans les Gaules ». Les premiers chrétiens n'ont point fait difficulté de l'employer sur les monumens, ce qui

peut faire penser que les anciens n'attachoient à cette formule aucune idée superstitieuse et relative au culte particulier de leurs divinités.

Sur les médailles de la famille *Valéria*, on voit une hache (*ascia*), pour désigner le surnom *Asciculus*, qui étoit propre aux Valériens.

Hacher. C'est l'art de disposer des lignes ou traits à l'aide du crayon, de la pointe ou du burin, pour donner l'effet aux différens objets que l'on veut ombrer, soit en dessin, soit en gravure. On hache aussi en peinture, et cette pratique paroît avoir été fréquemment employée par les anciens, ainsi qu'on le peut conclure d'après plusieurs peintures antiques qu'on a découvertes. Pour hacher on se sert de lignes droites, courbes ou ondoyantes; quelquefois on les combine ensemble, en les croisant en forme de lozange ou de quarré (*Voy.* Contre-hacher), suivant l'objet qu'on veut représenter. Le sens dans lequel il convient de disposer ces traits, qu'on appelle *hachures*, n'est pas arbitraire; c'est à la forme, au mouvement, à la dureté, à la mollesse de l'objet qu'on représente, aussi bien qu'à la perspective, à indiquer le sens que doivent suivre les *hachures*, et si elles doivent se combiner en lozange ou en quarré. La première de ces manières de hacher est plus agréable, plus douce que l'autre qu'on n'emploie aussi pour cette raison même, que pour ombrer des corps durs dont la surface est matte, tels que le bois, la terre, les pierres, etc. Si l'objet qu'on veut figurer est rond, les hachures doivent être circulaires; s'il est uni, elles doivent être plates; s'il est inégal, elles doivent participer de ces inégalités. Enfin pour parvenir à donner l'effet convenable, soit à une gravure, soit à un dessin, le grand art est de les varier, de manière cependant qu'elles indiquent toujours l'inflexion ou la forme générale des différens objets qu'elles servent à peindre. S'il y a plusieurs hachures, les unes sur les autres, ainsi qu'il arrive très-souvent, il faut toujours que celle qui exprime la forme de l'objet soit la dominante, de sorte que toutes les autres ne servent qu'à la glacer, à la fondre, à en augmenter l'effet. Comme les ombres diminuent ordinairement de l'endroit le plus sombre vers les parties plus claires, on observe aussi dans les hachures de faire les traits plus fins, à mesure qu'ils approchent de la partie éclairée, et de les terminer en pointes très-fines. Les ombres fortes sont exprimées par des traits larges, les ombres foibles par des traits étroits ou plus fins. La dureté et la mollesse des ombres, qu'il ne faut pas confondre avec leur vérité ou leur justesse, dépendent, pour la plupart, des hachures plus ou moins étroites, des traits plus ou moins forts. Rien de plus dur et de plus désagréable, que des hachures un peu vigoureuses, mais qui ne se perdent pas assez et qui s'arrêtent pour ainsi dire trop court. Des hachures simples, c'est-à-dire sans contre-hachures, trop fines et trop rapprochées, ont l'apparence trop molle; *Albert* Dürer, et presque tous les graveurs des premiers temps de l'art, avoient l'habitude de faire de pareilles hachures fines; c'est ce qui donne à ces ouvrages l'apparence d'être couverts d'un papier de soie bien mince. Des traits tout-à-fait fins et délicats entre des traits vigoureux et rapprochés, produisent un effet luisant, qui l'est même encore trop pour l'expression de la peau la plus délicate du visage. La force des traits ne doit pas se régler sur la force ou l'obscurité des ombres, mais sur la grandeur de la masse que l'ombre produit. C'est un des principaux points dans l'art de la gravure, de faire les hachures avec goût, parce que l'harmonie de l'ensemble en dépend presqu'abso-

lument. Pour les progrès de l'art, et l'utilité des jeunes artistes, il seroit à desirer que des maîtres et des connoisseurs habiles fissent, sous ce rapport, la critique des nombreuses gravures nouvelles, de même que les journaux font quelquefois la critique des nouveaux ouvrages sous le rapport du style et de l'expression. Ce seroit un travail par lequel les académies des arts du dessin pourroient se rendre extrêmement utiles. Le cinquième et le huitième chapitre du *grand Livre des Peintres* par LAIRESSE, traite de l'art des hachures.

Les dessins *hachés à la sanguine*, ont cette incommodité, qu'ils ne peuvent être frottés sans se tacher; mais on peut, en quelque sorte, prévenir cet inconvénient, en les contr'epreuvant; ce qui se fait en humectant un peu le derrière du papier du dessin, en mettant un autre papier aussi médiocrement humecté, sur le dessin, et les faisant passer ensemble sous la presse des imprimeurs en taille-douce. *V*. CONTR'ÉPREUVE.

HACHURE, se dit des lignes ou traits dont on se sert pour exprimer les demi-teintes et les ombres dans le dessin. En gravure, ces traits se nomment tailles. Il y a des hachures simples, doubles, triples, etc. Les simples sont formées par des lignes parallèles; les doubles, triples, etc., sont formées par des lignes qui se croisent entr'elles. *V*. HACHÉR.

HADRIANEUM, ou tombeau d'Hadrien; c'est un des monumens les plus remarquables dont l'empereur Hadrien ait embelli la ville de Rome; il est situé au-delà du Tibre, et il en existe encore des restes considérables: dans les temps modernes, on en a fait une place forte connue sous le nom de château Saint-Ange. La partie inférieure de ce monument est un grand carré, dont chaque côté a environ cent quarante-huit aunes de long, sur trente-quatre de large. Au-dessus de ce carré s'élève un bâtiment rond, anciennement entouré d'une galerie de colonnes d'ordre corinthien. Le diamètre de ce bâtiment circulaire, en y comprenant le péristyle, étoit de plus de cent dix-neuf aunes; la hauteur des colonnes, y compris l'architrave, étoit de vingt-quatre aunes. Vraisemblablement ce bâtiment circulaire étoit encore surmonté d'un second étage semblable, entouré également de colonnes. L'édifice entier étoit revêtu de marbre blanc orné d'un grand nombre de statues, et surmonté d'un quadrige avec la statue d'Hadrien. Ce monument communiquoit avec la ville par un pont sur le Tibre, que cet empereur avoit fait construire, et qui ne le cédoit pas en magnificence au monument sépulcral. Il a à-peu-près trois cens pieds de long, et est composé de cinq arches assez étroites. Autrefois il portoit le nom de Pont Ælien; aujourd'hui il est connu sous celui de pont Saint-Ange.

HADRIANI VILLA. *Voy*. VILLA HADRIANI.

HÆMACHATE, agate avec des taches couleur de sang. *V*. AGATE.

HÆMATITE; c'est un oxyde de fer, qu'on trouve abondamment dans les mines d'ancienne formation: l'hæmatite fait effervescence avec les acides, si elle est unie à beaucoup de portions calcaires; elle étincelle, au contraire, sous le briquet, si elle est unie à beaucoup de parties siliceuses. Selon Pline, il y en avoit cinq sortes, sans compter le *hæmatites magnes* ou l'aimant. (*V*. AIMANT.) 1°. *Celle d'Æthiopie;* on lui donnoit la préférence sur les autres, dans l'emploi à la médecine. 2°. *L'Androdamas*, de couleur noire, d'un poids et d'une dureté extraordinaires. Cette espèce d'hæmatite avoit, selon Pline, la propriété d'attirer l'argent, le cuivre et le fer. Elle donnoit une

couleur de sang, lorsqu'on la frottoit avec de l'eau sur une pierre basanite. 3°. L'*hæmatite d'Arabie ;* elle étoit presqu'aussi dure que la précédente : mais en la frottant sur la basanite, elle ne teignoit pas l'eau qu'on y employoit, ou elle lui donnoit une teinte de safran. 4°. La quatrième variété portoit, dans son état naturel, le nom d'*elatites ;* lorsqu'on l'avoit fait cuire, on l'appeloit *miltites*, du mot grec *miltos*, *couleur rouge*, parce qu'elle prenoit cette couleur. 5°. La cinquième variété portoit le nom de *schistos.* C'est une opinion assez généralement reçue, que l'*hæmatites* des anciens est la substance que nous désignons encore sous le nom d'hæmatite. Les anciens ont souvent travaillé cette substance, principalement à Alexandrie; plusieurs petites figures ægyptiennes, plusieurs cylindres persépolitains, plusieurs abraxas, sont d'hæmatite. On ne l'emploie plus aujourd'hui pour les ouvrages de l'art.

Haie ; c'est la clôture d'un champ, d'un jardin, d'un pré, faite avec des branches d'arbre entrelacées, ou avec de jeunes arbustes : tels que le charme, l'épine. Haie se dit aussi d'une chaîne ou d'un banc de pierre qui se trouve à fleur d'eau, ou sous l'eau.

Haine. Comme le propre de cette passion est de concentrer ses effets en elle-même, il est difficile de l'exprimer allégoriquement. Il n'en est pas de même de la colère et de plusieurs autres passions dont les effets sont dirigés d'une manière plus visible vers d'autres. Selon Plutarque, le poisson étoit, chez les Ægyptiens, le symbole de la haine. On voit facilement que si l'indication donnée par Plutarque est exacte, ce n'est que sur un rapport très-éloigné que peut avoir été fondée cette signification.

Halle, place publique dans une ville, entourée de boutiques, d'échoppes et de portiques, servant de marché pour les différentes denrées nécessaires à la vie, qui y sont apportées par les habitans de la campagne. La halle aux bleds à Paris, est la mieux raisonnée qui ait été faite jusqu'à présent. On appelle *halle couverte*, une espèce de hangar couvert d'un comble à deux égoûts, porté par des piliers de pierre ou de bois, construit dans un marché, ou place publique, ouvert et isolé de tous côtés pour mettre à couvert les denrées ou marchandises qui se gâteroient, si elles étoient exposées aux injures de l'air. Telles sont celles de presque toutes les villes des départemens de la France.

Haltères. C'étoient des masses de pierre, de plomb, ou de toute autre matière, plus ou moins pesante, dont les Grecs se servoient dans leurs gymnases. Leur forme oblongue alloit en se rétrécissant vers le milieu, et donnoit ainsi prise aux joueurs qui en faisoient usage. Voici en quoi consistoit l'exercice des *haltères :* elles se posoient à terre, selon Galien, à environ trois pieds et demi de distance les unes des autres; le joueur, placé entre deux de ces masses, prenoit de la main droite celle qui étoit à sa gauche, et de la gauche celle qui étoit à sa droite, et les remettoit plusieurs fois de suite à leur place, sans remuer les pieds de l'endroit où il les avoit posés. Mercurialis pense qu'on s'exerçoit aussi à les lancer, non-seulement avec les bras, mais encore avec des espèces de frondes. D'autres prétendent que les danseurs de corde prenoient, dans chaque main, une haltère de plomb, pour leur servir, en quelque sorte, de balancier. Au reste, l'exercice des haltères entroit dans la gymnastique médicale.

Hampe. Long morceau de bois rond qui forme le manche de différens instrumens. C'est aussi le man-

che d'une hallebarde, d'une pique, d'un esponton, et des pinceaux dont on se sert dans la peinture et le lavis.

Hanap; nom donné, dans le moyen âge, à une espèce de coupe ayant un pied, et une anse ou des oreilles. Il y en avoit de toutes sortes de matières, et de différentes grandeurs. C'étoient les vases dont on se servoit à table pour boire. Quand le roi tenoit cour plénière, son hanap appartenoit au grand-bouteiller. Dans les festins, ceux qui mangeoient *à la même écuelle*, n'avoient aussi que le même hanap.

Hangar; lieu ouvert par les côtés, mais couvert par un toit, soutenu par des piliers, pour y placer des denrées ou des marchandises. *Voyez* Halle.

Harasse; bouclier particulier, usité dans les duels entre villains ou roturiers, et qui ayant cinq à six pieds de hauteur, servoit au champion comme d'un rempart, derrière lequel il se tenoit caché. Pour qu'il pût voir les mouvemens de son ennemi, et parer ses coups ou lui en porter, la *harasse* avoit deux trous pratiqués à la hauteur des yeux. Cette arme, que sa grande pesanteur rendoit très-fatigante, a donné lieu à l'expression *harassé*, qui subsiste encore, pour désigner l'état d'un homme accablé de lassitude.

Hardavalis. *V.* Ardavalis.

Hardi, hardiesse; dans les arts, la hardiesse est la marche de l'homme qui va sûrement, parce qu'il connoit bien la route qu'il doit suivre, et qu'il ne craint ni de s'égarer, ni de se heurter, ni de tomber. L'homme habile est hardi, parce qu'il a la conscience de ce qu'il peut; l'ignorant est audacieux, parce qu'il ne se fait pas une idée des difficultés qu'il doit éprouver. La hardiesse répand un charme particulier sur les ouvrages de l'art. Le spectateur souffre de la peine qu'a éprouvée l'artiste timide. Un jugement prompt et sain, une pratique assidue, sont les vrais moyens de parvenir à la hardiesse louable. De grands maîtres ont été timides dans l'exécution; mais ce n'est pas un mérite. Un moyen d'éviter les fautes en travaillant *hardiment*, c'est de se rendre compte d'avance, par une esquisse arrêtée, de l'ordonnance, des formes, de l'effet et de la couleur. Mais ce moyen devient insuffisant, si l'artiste n'a pas l'aisance et la pratique du faire. Le mot *hardi* s'applique aux différens arts du dessin; on le dit d'un dessin dont les traits sont savamment prononcés, de la touche d'un peintre, qui est assurée, ferme, conduite avec art et sans tâtonnement; il se dit aussi, dans le même sens, de la pointe ou du burin d'un graveur.

En architecture, *hardi* se dit des ouvrages qui, malgré la délicatesse apparente de leur construction, et leur étendue, subsistent depuis long-temps, comme la Sainte-Chapelle du Palais à Paris, et plusieurs autres édifices gothiques: *hardi* se dit encore des ouvrages dont les coupes de pierre sont extraordinaires, et qui ne paroissent porter sur aucun fondement: telles sont les Trompes (*Voyez* ce mot), les rampes d'escalier, dont les plafonds sont carrément dans les murs, ou à vis, ou noyau vide: telle étoit la voûte de la tribune de l'orgue de Saint-Jean-en-Grève, à Paris.

Harmatias; nom d'un Nome (*Voy.* ce mot) de la musique grecque, dont on attribue l'invention au phrygien Olympus. C'étoit un nome ou chant dactylique, parce qu'on y employoit fréquemment le rhythme dactylique, dont la mesure se partageoit en deux temps égaux.

Harmodie, nom d'une chanson que les Athéniens chantoient dans leurs festins en l'honneur d'Harmodius et d'Aristogiton, qui les avoient délivrés de la tyrannie d'Hipparque.

Harmonica; nom donné plus

particulièrement à une sorte d'instrument dont les sons se tirent du verre. On a imaginé de disposer en amphithéâtre, dans une caisse longue de trois pieds et large de dix-huit pouces, des verres à patte très-minces, de différentes grandeurs, et remplis inégalement d'eau. On se mouille l'extrémité des doigts; puis en frottant légèrement les bords des verres, préalablement humectés avec une éponge, on en tire des sons très-agréables. Telle est la première espèce d'harmonica, dont l'accord doit être par demi-tons; son étendue est environ de trois octaves. L'autre consiste en petites coupes de verre, ayant la forme de timbres de carillons d'inégale grandeur, et fixés dans un cylindre ou axe commun, placé horizontalement sur deux pieds, et que fait tourner une roue mise en mouvement par une corde attachée au pied de celui qui joue de l'instrument. Pour en tirer des sons, il faut humecter les verres pendant quelque temps avec une éponge, en faisant tourner le cylindre; puis après s'être mouillé l'extrémité des doigts, on les appuie légèrement sur les verres. Il en résulte un frémissement argentin, sonore, flûté, susceptible du *crescendo*. Il est accordé, comme le précédent, par demi-tons. Sur l'un et l'autre, on peut jouer des morceaux d'exécution; mais les *adagio* sont ce qui doit y réussir le mieux. On ignore l'auteur du premier; la découverte du second est attribuée au célèbre Franklin. On a prétendu que cet instrument, d'invention moderne, nuisoit à la santé, par le frémissement du verre, qui se communique de la main à tout le corps. On a encore regardé comme une espèce d'harmonica, un instrument dont les cordes sont de verre. Ces cordes sont de petites lames de verre ou de crystal attachées sur deux espèces de chevalets. Une des extrémités est frappée par des petits marteaux garnis de soie, soulevés par les touches du clavier. Les bandes sont fort minces, et ont peu de longueur; l'épaisseur est, ainsi que la longueur, plus considérable pour les tons aigus. Cet instrument a l'avantage d'être portatif, et de n'avoir jamais besoin d'être accordé. Les tons en sont foibles, à la vérité; mais ils sont plus mélodieux, plus agréables que ceux du forté-piano. On en a étendu le clavier à quatre octaves. Une découverte faite sur la fin du siècle dernier, rentre, à-peu-près, dans le genre de l'harmonica. On prend un carreau de verre de dix à douze centimètres de largeur, qui ne soit pas trop épais, sans bulles et sans nœuds: on pince entre deux bouchons de liége très-pointus, cette plaque, que l'on saupoudre de poussière de bois ou de sable très-fin; et lorsqu'on passe un archet, bien frotté de colophane, contre les bords du verre adoucis sur un grès, en même temps qu'on produit un son, on voit la poussière se réunir en lignes qui affectent des figures différentes, selon la manière dont le verre est pincé, dont l'archet est tiré, et suivant le son qu'on en a obtenu. Cette expérience réussit également sur les plaques de métal, et même de bois.

Harmonie; mot dérivé du grec et qui signifie *accord*, *union*. On peut définir l'harmonie, l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes, tant dans le dessin que dans le clair-obscur et dans le coloris. On ne peut rien concevoir, rien exécuter de gracieux et de suave sans l'*harmonie*, qui en est la source, et qui elle-même naît d'un sentiment fin et délicat; toutes les parties de la peinture ont leur harmonie. Quand les diverses parties de l'ordonnance sont convenables au sujet et s'accordent entr'elles pour pénétrer l'ame du spec-

tateur, il y a *harmonie de composition*. (*V*. COMPOSITION.) Si toutes les parties de la composition tendent à rendre plus sensible ce qu'elle doit exprimer; si toutes les parties d'une même figure, c'est-à-dire, de la figure principale, s'accordent avec le sentiment intérieur dont elle doit être affectée, il y aura *harmonie d'expression*. (*V*. EXPRESSION.) On reconnoit l'*harmonie de dessin* (*Voy*. DESSIN), dans une figure dont toutes les formes s'accordant entr'elles, indiquent le même âge, le même tempérament, le même embonpoint, la même maigreur, et sont également carrées ou arrondies, musclées ou coulantes. L'*harmonie de clair-obscur* (*Voy*. CLAIR-OBSCUR), se trouve dans un tableau où la lumière et l'ombre ne contrastent pas durement entr'elles et où les demi-teintes conduisent par une gradation insensible du clair à l'obscur. Ce qu'on appelle *harmonie d'exécution* (*Voy*. EXÉCUTION), se remarque là où le faire paroît le produit d'une seule main, d'une seule intelligence

L'*harmonie des couleurs* consiste dans l'opposition des couleurs tendres et sourdes avec des couleurs fières et brillantes, dont l'union soit telle qu'elles paroissent naturellement produites l'une par l'autre. Si l'on se propose d'exciter une sensation douce, comme dans les sujets gracieux, il est nécessaire de maintenir, le plus qu'il est possible, la vue du spectateur dans cette sensation, pour ne la lui faire perdre que peu à peu. Ainsi, du clair il faut le conduire, non pas à l'ombre, mais à des demi-teintes, et le guider doucement et par degrés, de la première ombre à des ombres plus fortes, sans passer tout-à-coup, de l'obscurité aux plus grandes ténèbres. Si, au contraire le sujet est terrible et demande une expression forte, les effets du tableau doivent être analogues à ce caractère; et alors, il faut opérer en raison inverse de la manière précédente. Le peintre doit observer de quel ton de couleur est l'accord général; car, en supposant, par exemple, qu'il soit rougeâtre, on pourra employer le rouge pour les figures du second et du troisième plans; on se servira du bleu dans les endroits les plus proches de l'œil, et l'on procédera suivant le même raisonnement, dans le cas que le ton général soit d'une teinte différente. Il est rare néanmoins que le rouge puisse servir d'harmonie générale à un tableau, parce que cette couleur est celle qui réfléchit le plus la lumière. Pour parvenir à un bon équilibre des couleurs dans un tableau, il faut se rappeler qu'il y a cinq sortes de matériaux propres à rendre tous les objets de la nature, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu, le noir. C'est de ces seuls matériaux ou couleurs que se sert le peintre, et c'est en les mettant en œuvre en plus ou moins grande quantité, qu'il parvient à donner à ses productions le caractère convenable. Il ne faut jamais oublier que le clair-obscur est la base de ce qu'en peinture on appelle *harmonie*, et que les couleurs ne sont que des tons qui servent à exprimer la nature des corps; que par conséquent on doit les employer suivant leur caractère général de clarté ou d'obscurité, et suivant les règles du clair-obscur. Pour qu'il résulte de l'emploi des couleurs, de la grace et un parfait accord, il est nécessaire d'en bien observer l'équilibre. En un mot, le moyen infaillible de mettre les couleurs en harmonie, est de n'assorier que celles qui sont douces et sympathiques. Est-on forcé par la nature du sujet d'en introduire qui soient d'un autre caractère, il faut cependant les grouper et les disposer, de manière qu'elles pa-

roissent s'associer, se marier sans effort les unes aux autres. La conformité entre le caractère de la manœuvre et celui de la couleur, dirige l'harmonie au plus haut degré de perfection.

L'harmonie en peinture dépend en grande partie de la sage distribution des ombres et de la lumière, qui seule déjà suffit pour donner de l'harmonie à un tableau. La plus grande harmonie ne se trouve que sur une boule, éclairée par une seule lumière. Le jour le plus vif la frappe dans un seul point qui est pour ainsi dire le centre d'où les dégradations insensibles de lumière se suivent jusqu'à l'ombre la plus forte. C'est-là le modèle que le peintre doit se proposer pour atteindre la plus grande harmonie du clair-obscur. Cela ne peut cependant avoir lieu que lorsqu'il n'y a qu'une seule masse; lorsqu'il y en a plusieurs, il faut plus d'art de la part du peintre, pour qu'il y ait de l'harmonie dans chaque groupe, et que chaque groupe accessoire reçoive la lumière qui le mette le mieux en harmonie avec le groupe principal. Une étude utile aux jeunes artistes pour se perfectionner dans cette partie de l'art est de peindre pendant quelque temps en monochrome, ou gris sur gris.

Il faut que le peintre sache aussi interrompre quelquefois l'harmonie. Ce qui doit nécessairement se détacher du fond ne peut pas être tout-à-fait en harmonie avec lui. En évitant dans les contours tout ce qui est pointu et anguleux, en les rendant ondoyans, les formes deviennent douces et harmonieuses. Dans la plupart des formes antiques, on remarque de pareils contours. Il ne faut cependant pas s'imaginer que chaque contour doive avoir le plus grand degré de douceur et de délicatesse; ce qui ôteroit souvent la force à l'ensemble. L'harmonie dans les contours doit se régler sur le caractère des objets. La figure de la femme exige une harmonie plus parfaite que celle de l'homme, et le dessinateur habile saura faire une distinction semblable dans toutes les classes de formes. L'harmonie des parties, en ce qu'elles appartiennent au caractère de l'ensemble, est tellement essentielle qu'elle devroit toujours avoir le plus haut degré. Le portrait peut en donner l'exemple le plus frappant. Le caractère d'une personne ne se fait pas voir seulement par le visage, mais aussi dans toute la contenance du corps et dans ses mouvemens; quant au visage, le caractère s'y montre dans toutes les parties. C'est ainsi que la bouche ne rit pas seule; les yeux, le nez, le front ont aussi un rire chacun à sa manière. L'harmonie des parties pour exprimer le même caractère, est un point essentiel relativement au dessin. Le peintre en portrait feroit donc un ouvrage bizarre si, dans une séance, il vouloit terminer les yeux, dans une autre le nez, dans une troisième la bouche, etc. et si la personne dont il fait le portrait étoit dans une disposition différente dans chaque séance; l'harmonie de dessin seroit alors absolument détruite, et l'ouvrage seroit nécessairement mauvais. Pour qu'il y ait la plus grande harmonie possible dans le dessin, il faut également que l'artiste soit, pendant tout le temps qu'il travaille à un tableau, dans une disposition à-peu-près semblable.

Sur l'*harmonie en peinture*, on peut consulter, avec fruit, le vingtième chapitre de la seconde partie des *Elémens de Peinture*, par DE PILES; la seconde conversation sur la peinture dans le *Recueil de divers ouvrages*, Amsterdam, 1767; les Réflexions placées à la tête de l'*Art de peindre*, poëme de WATELET; MENGS, dans ses *Leçons*

pratiques de Peinture, qui se trouvent dans le second volume de ses Œuvres ; un ouvrage allemand de HOFFMANN, intitulé : *Essai d'une Histoire de l'Harmonie pittoresque en général, et de l'Harmonie des couleurs en particulier ;* Halle, 1786, in-8°. etc. etc.

On appelle également *harmonie* en architecture, l'union et le rapport qu'ont entr'elles les différentes parties d'un édifice. *V.* ACCORD.

Dans la musique d'aujourd'hui le mot *harmonie* est pris dans plus d'une acception. Il signifie, 1°. la réunion de plusieurs sons produits à la fois, de manière à former un son principal, c'est-à-dire un accord. Lorsqu'on dit qu'à une certaine note de la basse appartient telle harmonie, on indique les sons de dessus qu'il faut faire entendre en même temps que la note de la basse ; c'est dans ce sens qu'on dit qu'un son qui se trouve dans la mélodie, appartient à une certaine harmonie, c'est-à-dire à un certain accord. 2°. On entend aussi, par le mot *harmonie*, la qualité d'une pièce de musique, en tant qu'on la considère comme une suite d'accords. C'est ainsi qu'on dit qu'une pièce de musique est d'une *harmonie pure*, lorsque les règles de la composition et de la suite des accords y sont observées avec soin. Cette harmonie n'est donc autre chose que le bon accord et la consonnance de toutes les voix et de toutes les parties d'un morceau de musique. On dit d'un compositeur, qu'il *entend l'harmonie*, lorsqu'il sait bien composer un chant à plusieurs voix, relativement à l'heureuse réunion des voix, à la bonne progression des accords et de la modulation. C'est dans ce sens qu'on prend le mot harmonie, lorsqu'on l'oppose à la mélodie. Un bon compositeur doit entendre l'harmonie et la mélodie. Il connoît cette dernière, lorsqu'il sait composer un chant agréable et coulant à une seule voix (*V.* MÉLODIE) ; il connoît aussi l'harmonie, lorsqu'il sait faire pour ce chant un accompagnement convenable, ou bien s'il sait faire un ensemble mélodieux de plusieurs voix dont chacune a une mélodie particulière. C'est dans ce sens qu'on dit que dans la musique des anciens il n'y avoit pas encore d'harmonie, parce que leur chant n'étoit qu'à une seule voix. 3°. Quelquefois le mot *harmonie* indique la bonne consonnance, l'accord de plusieurs sons, de manière à n'en former qu'un seul. Dans ce sens, nous avons des intervalles et des accords qui ont le plus d'harmonie; l'harmonie la plus complète est celle de plusieurs cordes, voix ou instrumens à l'unisson ; les sons se combinent alors d'une manière si parfaite, qu'on ne peut pas en distinguer un particulièrement. C'est dans ce sens que le mot harmonie est employé dans le langage vulgaire toutes les fois qu'on veut dire que des objets variés s'accordent ou se réunissent si bien qu'il est difficile d'en distinguer particulièrement une seule partie. Chaque son pur est composé de plusieurs sons particuliers (*V.* SON.) qui se réunissent si parfaitement, qu'on n'en croit entendre qu'un seul. Le son d'une seule corde est donc déjà une harmonie parfaite. Cette consonnance des différens sons qui forment un accord donne l'échelle d'après laquelle l'harmonie doit être jugée. Plus on distingue dans un accord les différens sons dont il est composé, et moins il a d'harmonie. L'invention de l'harmonie, ou de la musique à plusieurs voix, qui, selon l'opinion commune, ne date que du douzième siècle, a donné à la musique moderne un grand avantage sur la musique des anciens, où toutes les voix étoient à l'unisson, ou à l'octave. Le chant à plusieurs voix paroît être si naturel, qu'on

doit être étonué qu'on a été si long-temps à le découvrir. Il semble presque nécessaire qu'un chant à l'unisson, exécuté par un chœur entier, composé de chanteurs d'âges différens, devienne un chant à plusieurs voix. La différence de l'étendue des voix paroît engager naturellement les uns à prendre l'octave, d'autres à prendre la quinte ou la tierce des sons prescrits, lorsqu'ils ne peuvent point y atteindre. C'est-là précisément l'harmonie du chant. Un chant pareil doit avoir produit beaucoup de progressions à l'octave ou à la quinte, qui ne sont plus admises aujourd'hui. C'est ce qui sans doute a donné lieu d'étudier à fond l'harmonie, et de prescrire aux voix de différentes élévations, des sons tels, que les progressions fausses ou désagréables soient évitées. La partie la plus essentielle de la science harmonique consiste en effet à composer pour le chant, différentes autres voix, dont les sons soient en consonnance avec la partie principale, de manière cependant qu'on évite les octaves et les quintes. Telle paroît avoir été la véritable origine de la science harmonique. Ce ne fut que bien long-temps après, lorsque l'usage des dissonances commença à s'introduire, qu'on lui donna une plus grande étendue.

L'invention de l'harmonie a procuré à la musique moderne plusieurs avantages; les expressions musicales sont par ce moyen devenues plus précises, plus déterminées; leur nombre s'est augmenté; enfin, par la détermination mathématique des intervalles qui se trouvent dans nos gammes, elles sont tellement combinées, qu'elles forment un système musical bien lié, dont les différens membres sont dans une parfaite analogie.

Un bon compositeur doit connoître l'harmonie et la mélodie; c'est une innovation qui ne sauroit être que funeste aux progrès de l'art musical, qu'on ne s'applique plus avec tant de soin à l'étude de l'harmonie, qu'on l'a fait au commencement du dix-huitième siècle et dans les deux siècles précédens. Les travaux et les exercices qu'exige une étude ainsi dirigée, sont sans doute arides, mais eux seuls peuvent donner aux élèves cette force et cette habileté dans l'art de la composition par lesquelles Hændel, Graun, et d'autres grands compositeurs se sont distingués.

La science de l'harmonie ne s'est propagée long-temps que par la tradition orale, comme autrefois la doctrine secrète des écoles de quelques philosophes de l'antiquité. Tout ce que les meilleurs harmonistes en ont écrit, contient à peine les premiers élémens de l'art. Il paroît en effet que les plus grands maîtres de l'art ont plutôt senti les règles de l'harmonie, qu'ils n'en ont eu des idées claires et précises; c'est pourquoi ils ont instruit plutôt par des exemples que par des préceptes. Il faut rendre cette justice à Rameau, qu'il a le premier entrepris d'enseigner cet art méthodiquement. Quoique son système contienne beaucoup d'assertions arbitraires, l'honneur d'avoir le premier frayé cette route lui appartient incontestablement.

Les ouvrages suivans traitent de l'harmonie en général, suivant l'idée qu'on a eue en différens temps de ce mot : *Epistola de Harmonicâ institutione, aut.* Abbate Regino. L'auteur a vécu dans le neuvième siècle. — *Liber de Harmonica institutione*, par un moine Bénédictin nommé Ubald; ce livre est du dixième siècle. — Ces deux ouvrages se trouvent dans les *Scriptores Ecclesiastici*, de Gerbert. — *De Harmoniâ, et de Harmoniæ elementis Dialogus*, autore *Alan.* Varenio. Paris., 1503, in-8°. — *De Proportione*

harmonicâ, par *Jacques* DE BILLY; Paris, 1658, in-4°. — JOAN. POLZIUS, *de Harmonià musicâ;* Wittemberg, 1679, in-4°. — *Treatise of the natural grounds and principles of Harmony, by* Will. HOLDER; London, 1694, 1701, 1731, in-8°. — *Riflessioni armoniche dal* P. Domen. SCORPIONI; Naples, 1701, in-8°. — *A Treatise on Harmony, illustraded by exemples in notes;* London, 1731. — *Ludus melotheticus, ou le Jeu des Clés harmoniques;* Paris, 1735, in-fol. — *Guida armonica, being a sure guide to harmony and modulation*, by GEMINIANI; London, 1742, in-4°.; il en a paru une traduction française à Paris, en 1756. — *Abrégé des Règles de l'harmonie, pour apprendre la composition*, par LEVENS; Bordeaux, 1743, in-4°. — *Principes de la science de l'harmonie et de l'art musical, par* Joseph-Jérémie DE LALANDE; Paris, 1751, in-8°. — *Observations sur différens points d'harmonie, par* l'abbé ROUSSIER; Paris, 1765, in-8°. — *Principes d'harmonie*, par BEMEZRIEDER, se trouvent avec ses leçons de clavecin; Paris, 1771, in-4°. — On a du même auteur, des *Lettres en réponse à quelques objections faites sur ses Leçons de Clavecin*, 1771, in-8°.; un *Traité de Musique, concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical;* Paris, 1776, 1780, in-8°; et des *Réflexions sur les leçons de musique*, Paris, 1778, in-8°. — *Lecciones di Clave;* Madrid, 1778. — *Table raisonnée des principes de Musique et de l'Harmonie, contenant ce qui est le plus essentiel à observer dans la Musique pour ceux qui veulent travailler à la composition, arrangée d'une manière aisée pour que chaque musicien puisse voir d'un coup d'œil tout ce qu'il peut et doit faire concernant l'Harmonie*, par MEHRSCHEIDT; Paris, 1780. — *Grammatica armonica fisico-matematica, ragionata su i veri principi fondamentali teoretico-prattici di* CATALISANO; Roma, 1781, in-4°. — *Lettre sur l'acception des mots* Basse fondamentale, *dans le sens des Italiens et dans le sens de Rameau*, par l'abbé ROUSSIER; cette lettre se trouve dans le Journal Encyclopédique, au mois de septembre 1783. — *A Treatise on the art of Musik in which the elements of harmony and air are particularly considered*, by Williams JONES; Calc. 1784, in-fol. — *Planisphère ou Boussole harmonique*, par Zosime BOUTROY; Paris, 1785.

Parmi les ouvrages qui enseignent l'origine, la liaison et la formation des intervalles et des accords de l'harmonie, nous citerons le *Traité de l'Harmonie, réduite à ses principes naturels*, par Jean-Philippe RAMEAU; Paris, 1722, in-4°. On possède encore du même auteur, les ouvrages suivans: *Nouveau Système de Musique théorétique, où l'on découvre les principes de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie;* Paris, 1726, in-4°.; *Génération harmonique, ou Traité de Musique théorétique et pratique;* Paris, 1737, in-8°. avec des gravures; *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorétique et pratique;* Paris, 1750, in-8°. avec des gravures; *Nouvelles Réflexions sur la démonstration du principe de l'Harmonie;* Paris, 1752, in-8°. — *La Musique théorétique et pratique, dans son ordre naturel;* Paris, 1722, in-8°. — *Arbre généalogique de l'Harmonie*, par VIAL, trois feuilles in-fol. — *Nouvelle Découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que* M. RAMEAU *a publié sous le titre de* Démonstrations de ce principe, *par* Pierre ESTEVÉ; Paris, 1751, in-8°. — *Elémens de Musique théorétique et pratique, suivant les*

principes de Rameau, par Jean-le-Rond D'ALEMBERT; Paris, 1752, 1762, in-8°. — *Essais sur les Principes de l'harmonie, par* J. A. SERRE; Gen. 1753, in-8°. — On a du même auteur : *Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article* Basse fondamentale, *dans l'Encyclopédie, le Traité de M.* TARTINI, et *le Guide harmonique de M.* GEMINIANI; Gen. 1763, in-8°. — *Exposition de la Théorie et de la Pratique de la Musique, suivant les nouvelles découvertes, par M.* DE BETHISY; Paris, 1754 et 1762, in-8°. — *Trattato di Musica, secondo la vera scienza dell' Armonia, da* Giuseppe TARTINI; Padua, 1754, in-4°. — Le même auteur a écrit sur le même sujet un second ouvrage : *De' Principii dell' Armonia musicale, contenuta nel diatonico genere;* Padua, 1767, in-4°. On trouvera quelques détails sur son systême, dans le Dictionnaire de Musique de Rousseau au mot SYSTÊME. — *Compendium harmonicum, ou notions élémentaires sur la doctrine de l'harmonie, pour ceux qui veulent apprendre la basse générale, ainsi que la composition, d'après l'ordre que nous donne la nature du son, rédigé par* André SORGE; Lobenstein, 1760, in-4°. — *Théorie de la Musique,* par BALLIÈRE; Paris, 1764, in-4°. — *Recherches sur la Théorie de la Musique, par* JAMARD; Paris, 1769, in-8°. — *The Principles and Powers of harmony, by* Benjamin STILLINGFLEET; London, 1771, in-4°. — *Nouveau Systême de Musique théorétique et pratique, par* MERCADIER DE BELESTA; Paris, 1776, in-8°. — *Traité abrégé de Musique, par* AZAIS; il se trouve avec sa *Méthode de Musique sur un nouveau plan;* Marseille, 1776, in-4°. — *Systêmes d'harmonie applicable à l'état actuel de la Musique, par* VANDERMONDE; il est inséré dans le *Journal des Savans, févr.* 1779, *mars et avril* 1780, *et avril* 1781. — *Systême d'harmonie établi sur la préparation, résolution et ligatures des dissonances, par* Nicolas ROZE; on le trouve dans le troisième volume de l'*Essai sur la Musique ancienne et moderne*, par LA BORDE. — *Treatise on the Theorie and Practicé of Musik, by* Jos. GEHOT; London, 1784, in-8°. — *Explication du Systême de l'harmonie, pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie, par le chevalier* DE LIROU; Paris, 1785, in-8°. — *Systême musical, par* Jean-Sébastien HOLLBUSCH; Mayence, 1792, in-8°.

Différens écrits ont été publiés sur la rivalité de la mélodie et de l'harmonie, ou sur cette question : L'harmonie résulte-t-elle de la mélodie, ou la mélodie naît-elle de l'harmonie ? On cite parmi ces ouvrages les Traités suivans : *Problême si l'expression que donne l'harmonie, est préférable à celle que fournit la mélodie, par* Pierre ESTEVE; 1755. — *L'Harmonie Théorético-pratique, par* BLAINVILLE : Paris, 1751, in-4°. — *Dissertation où l'on examine les droits de la mélodie et de l'harmonie*, par le même auteur, se trouve inséré au Mercure de France, mois de mai 1751. Cet auteur donne la préférence à la mélodie, et c'est en partie contre ses opinions que sont dirigées les observations de Serre.

M. FOREEL, dans l'introduction à son *Histoire de la Musique*, a traité des avantages, de la nécessité, et de l'utilité de l'harmonie.

Sur l'origine et l'histoire de l'harmonie, on peut consulter le *Traité de l'origine de l'Harmonie, et de ceux qui l'ont inventée, de son usage et de ses effets*, inséré dans

l'*Extraord. du Mercure Galant*, juillet et octobre 1680. — Dans les *Essais historiques et critiques* (*historisch-kritische Beytræge*) de F. W. Marpurg, t. 2, p. 273, et t. 5, p. 356, on trouve des recherches sur la question de savoir à quelle époque l'harmonie a été portée au point de perfection qu'elle a maintenant, un catalogue des principaux harmonistes anciens, et différentes notices propres à servir à l'histoire de l'harmonie figurée. Il paroît certain que les anciens n'ont pas connu l'*harmonie*, dans le sens que les modernes attachent à ce mot, c'est-à-dire, qu'ils n'avoient point de musique à plusieurs voix. *Voy.* Contre-point.

Harmonieux; tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie, et même quelquefois tout ce qui est sonore et remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie est harmonieux. *V.* Harmonie.

Harmonique. On appelle ainsi tous les sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un son quelconque, et le rendent appréciable. Ainsi, toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les harmoniques. Ce mot s'emploie au masculin, quand on sous-entend le mot son; et au féminin, quand on sous-entend le mot corde.

Harmoniste, musicien savant dans l'harmonie. On dit : C'est un bon harmoniste; Durante est le plus grand harmoniste de l'Italie.

Harmonomètre, instrument propre à mesurer les rapports harmoniques. Si l'on pouvoit observer et suivre à l'oreille et à l'œil les ventres, les nœuds et toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un harmonomètre naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles. On peut consulter les recherches intéressantes de M. Chladni dans son *Acoustique* (en allemand). Leips. 1802, in-4°.

Harpalyce, sorte de chanson que chantoient les filles parmi les anciens Grecs. *Voyez* Chanson.

Harpè. L'instrument que les anciens mythologues nomment harpè, est un fer court, droit à son origine, et recourbé à son extrémité; il paroît que cette arme offensive étoit fort ancienne; on la trouve indiquée dans les plus anciens auteurs, et toujours pour les événemens qui remontent aux temps les plus reculés. C'est avec une harpè que Saturne mutila son père Uranus. Il jeta, après l'opération, cet instrument, en forme de faux, dans un lieu de la Sicile qui s'avance dans la mer, et qui en reçut le nom de promontoire Drepanon. C'est avec une harpè d'Adamas, que Jupiter combat Typhon; le géant l'enlace dans les replis de ses pieds anguiformes, lui arrache sa harpè, et lui coupe les nerfs des pieds et des mains. Jupiter fut délivré par Mercure et Pan, et anéantit Typhon avec son foudre. C'est avec la harpè que Mercure coupe la tête à Argus. Enfin Persée est représenté sur des pierres et des patères accompagnées de caractères étrusques, et sur les plus anciens monumens de l'art, armé de la harpè d'Adamas qu'il a reçue de Mercure, selon Apollodore, et qui, selon Æschyle dans ses Phorcydes, étoit un ouvrage de Vulcain, et lui fut remise pour couper la tête à Méduse. Cette harpè de Persée, en forme de faucille, prend, sur des monumens moins anciens, la forme d'une épée droite avec un crochet dans le milieu. C'est ainsi que la décrit Achilles Tatius, et qu'on la voit sur les médailles de Macédoine et sur d'autres monumens; et cette forme s'est conser-

vée dans l'épée taurobolique, c'est-à-dire celle qui servoit dans ces sacrifices singuliers appelés tauroboles. Saturne est ordinairement armé de la harpè, sur les anciens monumens et ceux qui ont été faits à leur imitation. On le voit avec cet instrument sur une belle pierre gravée du cabinet de Stosch et sur les médailles des familles Neria, Nonia et Sentia. Quelquefois cette harpè est denticulée; c'est ainsi que la décrit Hésiode, et c'est pourquoi Nicandre compare les mâchoires de l'hippopotame à une harpè. Une médaille de Tarse, à la tête d'Hadrien, nous offre l'aigle de Jupiter posé sur la harpè de son fils. Cet instrument, qui joue un si grand rôle dans la Théogonie, a été regardé ensuite comme une faucille, et comme le symbole de l'agriculture: armé d'un long manche, il est devenu une ample faux avec laquelle Saturne moissonne les années; c'est la faux du Temps. Les artistes représentent presque toujours Saturne avec cette faux, mais elle se trouve très-rarement ainsi sur les monumens antiques; elle est toujours un indice d'une antiquité suspecte: les artistes doivent donc armer Saturne de la harpè, et non de la faux. C'est cet attribut particulier à leur dieu, que portent les petitsGénies sur le bas-relief du trône de Saturne qui se trouve au Musée Napoléon, dans la salle de l'Apollon Pythien, et qui est gravé dans le premier volume de mes *Monumens inédits;* ils paroissent la supporter avec effort, pour donner, par la grandeur de l'instrument, une haute idée du dieu à qui il appartient.

Harpe. L'antiquité connoissoit le *trigonum,* instrument triangulaire, que certains auteurs ont dit être venu originairement des Syriens, dont les Grecs l'ont emprunté. La harpe est le seul instrument vulgaire qui puisse nous représenter le trigone des anciens. Quelques-uns la croient la même que l'instrument appelé *sambuca.* Plusieurs veulent qu'elle nous soit venue des nations septentrionales, dans la langue desquelles ils en apperçoivent l'étymologie. Toute conjecture à part, il est constant que son origine est très-reculée; mais le nom de son inventeur s'est perdu. Elle a été connue des Ægyptiens; on en a la preuve dans les Voyages de *Bruce* et de M. *Denon*, pl. cxxxv, numéros 26, 29, 30, 31. Les quatre harpes dont ce dernier a donné les figures, sont, à-peu-près, comme les nôtres; les deux premières portent vingt-une cordes, la troisième huit à dix, et la dernière n'en a que quatre: il en a publié les dessins d'après les peintures qu'il a trouvées dans les tombeaux des rois, dans la montagne à l'ouest de Thèbes. Les Hébreux, les Grecs et les Romains paroissent avoir fait un usage plus particulier de cet instrument. La harpe d'ivoire à sept cordes étoit propre aux Grecs, qui la négligèrent; mais les Romains la conservèrent long-temps dans les sacrifices. Son usage fut très-répandu en France, aux temps de la chevalerie. Les Anglo-Saxons excelloient à jouer de la harpe, qu'ils accompagnoient ordinairement du violon et du cornicinus; et c'est en raison de l'usage que les anciens Irlandais et Ecossais faisoient de cet instrument, que la harpe est la principale pièce des armoiries de l'Irlande et le signe de la liberté irlandaise. On sait encore que les Anglo-Normands n'y étoient pas moins habiles. Strutt, dans son *Angleterre ancienne et moderne*, tom. II, pl. 17, n° 3, pl. 19, a fait graver les harpes dont se servoient ces peuples du Nord, vers le neuvième siècle. Elles sont, comme les nôtres, de forme triangulaire; mais ne portent que dix à douze cordes. Au treizième siècle, la harpe n'en

avoit que dix-sept ; on en tire la preuve d'un manuscrit de ce temps, cité et analysé par LEBEUF, *Mém. de l'Acad. des Inscript. tom.* XX, pag. 377 ; il contient une pièce intitulée, *le dit de la Harpe ;* ce sont des moralités sur les dix-sept cordes qui composoient alors cet instrument. La harpe moderne a environ quatre pieds et demi de haut. Elle est composée de trois parties principales : d'une caisse faite de bois léger et sonore ; d'un montant solide, quand la harpe est simple, mais creux, quand elle est organisée ; et d'une bande à chevilles pour attacher les cordes qui tiennent, par l'autre extrémité, à la table ou partie supérieure de la caisse sonore. Autrefois la bande à chevilles contenoit des crochets, qu'on pouvoit avancer ou reculer pour faire les dièses. On a remédié à cette imperfection par la découverte des pédales, qui dès-lors ont fait de la harpe un instrument organisé. Parmi les facteurs célèbres de nos jours, on doit citer MM. NADERMANN et COUSINEAU. Celui-ci a imaginé, en 1785, un nouveau mécanisme d'acier, appelé *les pompes*, qui, par le seul moyen de la bascule, et avec sept pédales seulement, produit le même effet que les harpes à neuf, dix, et quatorze pédales ; c'est-à-dire, qu'on peut obtenir d'une corde le ton naturel, le bémol et le dièse, et ainsi jouer dans tous les tons. Notre harpe a de trente à trente-six cordes. Les cadences se font en pinçant alternativement deux cordes qui se suivent. Les tons favorables à cet instrument, sont ceux où il entre peu de dièses ou de bémols. Il rend des sons doux et harmonieux ; il est très-touchant, et plus propre à exprimer la tendresse et la douleur, que les autres affections de l'ame. Les cordes de la harpe veulent être touchées avec modération ; autrement elles rendroient des sons confus. De tous les peuples modernes, les Irlandais passent pour être ceux qui jouent le mieux de cet instrument.

Il existe une espèce de harpe, à laquelle on a donné le nom de *harpe d'Æole.* Elle est composée de douze cordes montées à l'unisson, mais celles des deux extrémités, on une octave au-dessous des autres. On l'a nommée harpe d'Æole, parce qu'en la plaçant horizontalement tout près d'une fenêtre dans laquelle on a ménagé un passage très-étroit par un courant d'air, le vent, agissant sur la surface de toutes les cordes, leur fait rendre une harmonie souvent très-agreable. Cet instrument n'est guère plus pratiqué que celui connu sous le nom de *harpe double.*

HARPEGGIO. *Voyez* ARPEGGIO.

HARPES. En architecture, ce sont les pierres qu'on laisse alternativement en saillie à l'extrémité d'un mur, pour faire liaison avec un autre mur qui peut être construit dans la suite. On appelle aussi *harpes*, les pierres plus larges que les carreaux dans les chaînes, jambes-boutisses, jambes sous poutre, etc. pour faire liaison avec le reste de la maçonnerie d'un mur. Ce sont encore des morceaux de fer plat, coudés en équerre, qui servent à lier les poteaux corniers avec les murs mitoyens ou de pignon, ou avec les pans de bois de refend.

HARPISTE, musicien qui s'adonne particulièrement à jouer de la harpe.

HASTAIRES. Les *hastaires* étoient des soldats de légion qui furent substitués aux *velites*, quand on eut accordé le droit de bourgeoisie romaine à toute l'Italie. Outre un casque d'airain ou d'acier poli, ils avoient le corps revêtu d'une cotte de maille, ou d'une cuirasse, soit de cuivre, soit de fer, faite par écailles, comme celles d'un poisson, ils avoient un bouclier de quatre pieds de haut, sur deux et

demi de large. Pour armes offensives, les hastaires portoient l'épée espagnole, pendue à un baudrier au côté droit, puis un poignard au côté gauche; ils avoient, outre cela, deux traits longs de trois coudées, dont l'un étoit un javelot, et l'autre un dard appelé *hasta*, d'où ces soldats furent nommés *hastati*, *hastarii*, hastaires

HASTE; ce mot, qui vient du latin *hasta*, a été francisé par les antiquaires pour désigner ce bâton ou sceptre long, qu'on voit comme symbole de la puissance et de la majesté, sur les monumens, dans la main de plusieurs divinités, et souvent dans celles des princes, surtout après leur apothéose, ou lorsqu'ils sont dans le costume héroïque. La *haste renversée* est le symbole de la tranquillité. On l'appelle *haste pure* (*hasta pura*), lorsque son extrémité n'est pas garnie de fer. Quelquefois elle est couronnée par un fleuron. Les divinités qu'on voit sur les médailles, tenant la haste, sont: Æsculape, Anubis, Apollon, Astarte, Bacchus, Bellone, Castor et Pollux, Cérès, Cybèle, Diane, Janus, Isis, Junon, Jupiter, Lunus, Mars, Némésis, Osiris, Pallas, Pluton, Priapus, Sérapis, Sol, Vénus, Vesta. On représente encore avec la haste plusieurs divinités allégoriques ou métaphysiques, telles que l'Equité, l'Eternité, l'Abondance, la Clémence, la Concorde, la Fécondité, la Félicité, la Liberté, la Paix, etc. Plusieurs héros et héroïnes sont également figurés avec la haste, tels sont Bellerophon et Iobates sur une peinture de vase de M. TISCHBEIN, Byzas, Cyzicus, Romulus, etc. etc. Sur des médailles d'Espagne, on voit un homme casqué, monté sur un cheval courant, et tenant dans la main droite une haste. Sur les médailles impériales, on voit souvent l'empereur à cheval, tenant une haste; ce qui indique qu'il part pour la guerre: quelquefois il y est figuré lançant sa haste ou son javelot sur un ennemi terrassé. Rome est presque toujours armée de la haste. Deux hastes croisées derrière un bouclier indiquent la dignité équestre sur les médailles romaines; on en voit de disposées ainsi sur une médaille de Commode. Sur les médailles d'Archélaüs, roi de Macédoine, on voit un homme tenant deux hastes; deux hastes dans la main d'un prince indiquent, sur les monumens, qu'il est en voyage, ainsi que l'annonce encore le chapeau de voyageur. On en trouve souvent figurés ainsi sur les vases grecs.

HAVRE, port de mer où les vaisseaux peuvent être en sûreté. Ce terme se dit particulièrement des ports qu'on ferme d'une chaîne, et qui ont un môle ou une jetée.

HAUBERT. Armure défensive faite de chaînons ou de mailles de fer, d'où elle étoit nommée aussi *cotte* (habit) *de mailles*. Elle eut d'abord la forme du sarreau de nos rouliers, se serroit sur le corps avec une ceinture, et ne descendoit qu'aux genoux. Bientôt on y ajouta des gants et des chausses faites de la même matière. Il y avoit aussi un chaperon ou capuchon qu'on relevoit sur la tête pour la couvrir; de façon qu'un chevalier qui portoit le haubert n'avoit absolument de découvert dans tout le corps entier que le visage. Afin d'empêcher les impressions que ce treillis de fer devoit laisser sur la peau, on avoit soin de se matelasser dessous; ces marques s'appeloient *camois*; on les faisoit disparoître par le bain. Le haubert étoit à l'épreuve de l'épée; la lance seule étoit à craindre: pour en prévenir le danger, on se garnissoit d'une espèce de camisole épaisse et fortement rembourrée, qu'on appeloit *gambeson*, *gambesson*, *ganbeson* ou *auqueton*; mais plus ordinairement d'une pla-

que de fer ou cuirasse nommée *plate*, qu'on appliquoit immédiatement sur la peau. L'avantage du haubert, qui fut en usage pendant deux cents ans, étoit tel, que les chevaliers se l'attribuèrent exclusivement, et le défendirent aux simples écuyers, comme s'ils eussent voulu être seuls invulnérables. Malgré la bonté de cette armure, elle parut si incommode, que, vers la fin du treizième siècle, on y renonça pour en prendre une de fer plein, composée de différentes pièces adaptées aux différentes parties du corps. Celle-ci, qui n'étoit que le haubert sous une autre forme, étoit presque généralement en usage sous Philippe de Valois. Son extrême pesanteur la fit abandonner enfin comme l'autre, à laquelle on l'avoit substituée; et malgré l'ordonnance de Louis XIII, pour enjoindre à tout gentilhomme, sous peine de dégradation, et à tout soldat, sous peine de punition corporelle, de porter le haubert, on ne l'a point repris. Ceci prouve qu'il étoit devenu commun aux simples soldats comme aux chevaliers; il n'y avoit de différence que dans l'armure de tête, qui, pour les premiers, étoit un bonnet ou chapeau de fer tout uni, et moins fort que le casque ou le heaume, qui, pour les autres, étoit chargé d'ornemens. En route, le haubert se rouloit et se portoit en trousse.

Haut, terme relatif qui se dit quelquefois du sommet de quelque chose. *Voyez* Hauteur.

Haut. En musique, ce mot signifie la même chose qu'aigu, et ce terme est opposé à bas. C'est ainsi qu'on dira que le *ton est trop haut*, qu'il faut *monter l'instrument plus haut*. Les anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination tout opposée à la nôtre; ils plaçoient en haut les sons graves, et en bas les sons aigus; ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages. Haut s'emploie aussi quelquefois improprement pour fort. C'est ainsi qu'on dit : *Chantez plus haut*.

Haut-dessus : quand les dessus chantans se subdivisent, on appelle ainsi la partie supérieure. Dans les parties instrumentales, on dit toujours *premier dessus* et *second dessus ;* mais dans le vocal, on dit quelquefois *haut-dessus* et *bas-dessus*. V. ce mot.

Haute-contre, celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'homme les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la basse-contre qui est pour les plus graves ou les plus basses. *V.* Parties et Basse-contre.

Haute-taille; c'est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement taille. Quand la taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de basse-taille ou concordant, et la supérieure s'appelle haute-taille. *Voyez* Tenor.

Hauteur; c'est la troisième dimension du corps, et s'entend quelquefois de la profondeur, comme par rapport à un puits, à une rivière; et quelquefois de l'élévation; par exemple, *hauteur d'appui*, c'est-à-dire, deux pieds et demi ou trois pieds de haut; *hauteur de marche*, c'est-à-dire, cinq à six pouces de haut. On dit encore d'un bâtiment, qu'il est *arrivé à hauteur*, lorsque la dernière assise ou les arrases sont posées pour recevoir le comble.

Hautbois. On distingue le hautbois en ancien et en moderne. Autrefois on jouoit d'une espèce de *hautbois de Poitou*. La taille de ces hautbois étoit d'une quinte plus basse que le dessus, et avoit un trou de moins, le huitième ne se bouchant point. Cet instrument avoit deux pieds quatre pouces de long. Il y avoit aussi la basse du hautbois, qui avoit cinq pieds et onze trous.

Le hautbois dont on se sert maintenant, a le son plus fort que la flûte. Sa cavité intérieure est pyramidale, et se termine comme une trompette. Il a deux clefs, dont la plus petite reste appliquée sur le septième trou par un ressort ; la plus grande, adaptée au huitième trou, est toujours ouverte, et ne ferme qu'en appuyant le doigt sur la bascule. Cet instrument se monte en trois pièces qui entrent l'une dans l'autre, et l'anche fait la quatrième. Il porte vingt-un pouces huit lignes de longueur, sans compter l'anche. Son étendue est à l'unisson du violon, et contient deux octaves et quatre demi-tons. On connoît encore une autre sorte d'instrument à-peu-près semblable, appelé le *hautbois de forêt ;* il se démonte en cinq pièces. Il a la même étendue que le hautbois ordinaire ; mais le son, quoique agréable, en est plus anché, c'est-à-dire, moins sonore et plus velouté. On ne doit faire usage de cet instrument que dans les tons naturels, soit majeurs, soit mineurs, ou tout au plus deux ou trois dièses ; quant aux tons bémols, on peut les employer jusqu'à quatre à la clef.

Heaume. Il a été dit plus haut que le haubert couvroit tout le corps. Pour défendre la tête, on imagina le *heaume*, sorte de casque fermé, qui l'enveloppoit toute entière. Cette coiffure de fer mince et battu ne laissoit pour voir et respirer qu'une petite ouverture ou grille par-devant, qu'on nomma pour cette raison *visière* ou *ventaille*, laquelle étant à coulisse, et pouvant glisser sur le front du casque, se levoit quand on vouloit prendre l'air. Pour le soutenir et l'empêcher d'être brisé par les épées, par les haches et les massues, on le fortifioit en dedans avec plusieurs cercles de fer, et pour l'assurer sur la tête, on l'attachoit au haubert avec des lacets. Ainsi quand on avoit renversé un chevalier, comme il étoit encore invulnérable, on cherchoit à soulever les pans de son haubert pour lui percer le ventre, ou à lui arracher son heaume en cassant les lacets, afin de pouvoir l'égorger. On se servoit pour cette dernière opération d'un petit poignard qu'on portoit au côté droit, et qu'on nommoit *miséricorde* parce que, quand il étoit une fois tiré, si le vaincu ne crioit pas *miséricorde*, il étoit mort. La forme des heaumes a beaucoup varié. Sous saint Louis, on les faisoit plats par le haut. Mais comme on s'apperçut que le coup, tombant à plomb sans pouvoir glisser, ne perdoit rien de sa force et devenoit dangereux ; on songea enfin à les arrondir. Dans la suite, on y ajouta un timbre, un cimier, des plumes, et d'autres ornemens plus ou moins riches, suivant la qualité et les titres des chevaliers. Il y avoit de ces heaumes qui étoient relevés en or et garnis en pierreries. Paris étoit renommé pour la fabrique de cette armure ; et une de ses rues s'appelle encore aujourd'hui de la *Heaumerie*, du nom de la classe d'ouvriers qui l'occupoient. Le heaume se portoit à la guerre et dans les tournois. Le chevalier le plus valeureux étoit celui qui le gardoit le plus long-temps. Oter son heaume étoit un signe de respect qu'on employoit lorsqu'on vouloit saluer quelqu'un, ou quand on entroit dans une église. On voit le heaume comme ornement sur les écus des armoiries.

On voit dans les monumens de la monarchie française le changement que le casque ou heaume a subi sous les différens règnes. Vers celui de Charles VI, on remarque dans des peintures d'anciens manuscrits et principalement dans le traité des tournois, composé, écrit et peint par le roi René, qui est à la Bibliothèque nationale, ces heaumes surmontés d'un énorme *cimier* (*Voy.* ce mot) et accompagnés de ces longs

pendans armoiriés appelés *lambrequins*.

Le pourtour des anciens châteaux, le dessus des portes, des fenêtres ou des cheminées des bâtimens, depuis le douzième jusqu'au seizième siècle, sont souvent décorés d'un heaume, pour indiquer que c'étoit la demeure d'un personnage ou celle d'un chevalier à qui il devoit son institution.

HÉBERGE, hauteur d'un bâtiment.

HÉBERGEMENT, logement.

HÉBREUX. Les beaux arts ne peuvent avoir été portés loin chez ce peuple, dont l'occupation principale fut presque toujours la culture des terres et le soin des troupeaux. Il est vraisemblable que jusqu'à l'époque de leur séjour en Ægypte, leurs connoissances se bornoient à-peu-près aux simples moyens de soutenir une vie errante et pastorale. Ce fut donc dans ce pays que les Juifs commencèrent à étudier l'art plus particulièrement : ils n'y firent point de hauts progrès ; on pourroit en assigner quelques-unes des causes alléguées à l'occasion des Ægyptiens. (*Voyez* ce mot.) La loi qui leur défendoit la représentation d'hommes et d'animaux, et sur-tout de la divinité sous une forme humaine, ne fut pas, il est vrai, observée à la lettre; mais elle laissa toujours dans leur esprit une idée désavantageuse de l'art. Leurs artistes en tout genre furent donc obligés de s'en tenir à ne figurer que des fleurs, des feuilles et d'autres choses semblables.

Ainsi que leurs voisins, les Juifs ont su fondre et forger les métaux (*Voyez* NUMISMATIQUE CHEZ LES HÉBREUX.), travailler la pierre et le bois ; mais, quoique le grand-prêtre portât sur ses vêtemens les noms des diverses tribus gravés sur autant de pierres précieuses, il est encore douteux que, comme Fleury l'avance, ils aient excellé à tailler et à graver les pierres précieuses. Il ne reste d'ailleurs aucun monument, soit matériel, soit littéraire, propre à confirmer cette assertion. Tant que les Hébreux ont été réunis en corps de peuple, et dans les temps même les plus florissans de leur monarchie, il paroît constant que les plus grands ouvrages étoient exécutés par des artistes étrangers. Ceux de Sidon et ceux de Tyr furent employés par le roi Salomon à la construction du magnifique temple de Jérusalem. (*V.* ARCHITECTURE DES HÉBREUX.) Dans aucune partie, la manière des Juifs n'a fait époque, et l'on doit croire qu'en tout elle devoit se ressentir du style ægyptien. Quelques-uns prétendent néanmoins qu'ils poussèrent assez loin la perfection dans le dessin et dans le fini du travail. Il est surprenant qu'il ne soit resté presque aucun vestige de l'art concernant cette nation, qui fit cependant quelque bruit, et qui, sous les règnes de David et de Salomon, dut avoir au moins quelque goût. On peut en trouver une des raisons principales dans la jalousie de ses contemporains, qui s'appliquèrent à l'avilir. En effet, on a remarqué que les anciens auteurs, à l'exception de Plutarque, qui en parle en termes assez modérés, la traitent avec mépris. Ce mépris, on ne sait pourquoi, s'est en quelque façon perpétué d'âge en âge, et a rejailli jusque sur les Israélites de nos jours. Quoique dispersés et confondus depuis des siècles parmi tous les peuples du monde, rien n'a pu altérer leur humeur tranquille et taciturne, qui a dû dans tous les temps, comme encore aujourd'hui, étouffer en eux l'amour des beaux-arts. Aussi cite-t-on fort peu de Juifs qui depuis la renaissance des arts s'y soient fait un grand nom. *Voy.* PEINTURE, SCULPTURE CHEZ LES HÉBREUX.

Quant aux mœurs et aux usages des Hebreux, ils ont du éprouver quelque changement. On ne sait rien de certain sur la forme de leur vê-

tement dans l'antiquité. D'après ce qui nous reste à cet égard des Grecs et des Romains, on peut conjecturer que leur habit de ville étoit une tunique courte ou longue, à longues manches; ils la fermoient par le milieu du corps avec une ceinture, comme le pratiquent certains Israélites de nos jours. Fleury observe assez judicieusement que la plupart des peintures modernes ne nous en donnent que des idées fausses; chaque peintre, peu scrupuleux pour le costume, ayant représenté des juifs tels qu'il voyoit les Levantins à Venise ou ailleurs. C'est ainsi qu'on nous a accoutumés à voir les patriarches avec des turbans et des barbes jusqu'à la ceinture, et les pharisiens de l'évangile, avec des chaperons et des gibecières. Outre la tunique, les Hébreux portoient le manteau orné de franges ou de bordures de pourpre relevées en broderies. Le blanc et la pourpre étoient les couleurs les plus estimées pour les habits. Les Juifs portoient à la guerre et en voyage un manteau semblable à la chlamys des Grecs. On en voit ainsi vêtus sur plusieurs médailles de Vespasien et de Tite, frappées à l'occasion de la conquête de la Judée, et ayant pour légende : *Judæa capta ;* elles sont gravées dans le *Specimen rei numariæ* de Gesner, *Imper. rom.*, tab. LV, LVI, LIX et LX. Les jeunes garçons et les jeunes filles portoient des vetemens bigarrés de plusieurs couleurs; telle étoit la tunique de Joseph vendu par ses frères. Les Juifs avoient trouvé l'art de faire au métier des robes à manches d'une seule pièce; ainsi celle du Christ sans couture n'a rien de merveilleux. Dans le deuil, leurs habits étoient d'une étoffe grossière, étroite et sans plis, et de couleur noire ou brune; ils se coupoient et se rasoient alors les cheveux et la barbe, que dans tout autre cas ils portoient longs; ils avoient aussi la tête nue, mais hors le temps de deuil, ils se la couvroient ordinairement d'une partie de leur manteau, ou bien d'une espèce de toque ou bonnet. L'habillement des femmes juives étoit la tunique sans manches, semblable à celle des grecques. Quelques médailles de Tite et de Vespasien, qu'on peut voir dans Gesner aux planches citées, représentent la nation juive subjuguée, sous l'emblême d'une femme assise ou droite à l'ombre d'un palmier, vêtue de la tunique à manches courtes; sur l'une de ces médailles, elle porte par-dessus une tunique longue et à longues manches, qui est la *stola* des Romains. Il paroît qu'à l'époque du plus grand luxe, les juives se paroient avec des croissans, des pendans d'oreilles, des colliers, des bracelets, des chaînes, des bagues, et beaucoup d'autres joyaux, le tout d'or ou d'argent, plus ou moins enrichi de pierreries. La chaussure consistoit dans les sandales; elle leur étoit commune avec les hommes. L'habillement des prêtres étoit une tiare blanche de fin lin, une tunique, une ceinture, et des caleçons blancs de fin lin, sans doute assez semblables aux anaxyrides des peuples de l'Afrique et de l'Asie. Le grand-prêtre portoit de plus une seconde tunique, garnie à l'extrémité de petites sonnettes ou grelots (*Voy.* ce mot), et l'*ephod*, espèce de tunique courte, qu'il mettoit par-dessus ses deux tuniques. On n'est point d'accord sur la forme de l'ephod, non plus que sur celle de la tiare. Les lévites n'avoient aucune marque de distinction. Tous les ministres du temple portoient dans leurs fonctions, une chaussure faite de la plante qu'on nomme *papyrus*. Les prophètes se couvroient de peaux ou d'un vêtement tissu, soit de grosse laine, soit de poil de chèvre ou de chameau, qu'ils serroient avec une ceinture de cuir. Ils ne se coupoient jamais la barbe ni les cheveux. Quoique l'histoire et les monumens ne disent rien de l'habillement des rois juifs, il est néanmoins probable

qu'ils en ont eu un distinctif. On a cru que leur diadème étoit un bandeau blanc, semblable à celui des Grecs; mais cela n'est pas démontré. Tout Israélite étoit soldat. Pour arme offensive, on donne à ce peuple l'arc et la flèche, les dards, la lance ou demi-pique, une épée large et courte, toujours pendante sur la cuisse gauche, et la fronde: pour arme défensive, on lui suppose le bouclier, le casque, la cuirasse. Il n'employa la cavalerie que sous les rois. Il faisoit aussi usage de chars de guerre, dont on ignore absolument la forme. On a avancé, sans aucune preuve, que les enseignes ou étendards étoient des morceaux d'étoffe, dont la couleur distinguoit chaque tribu ou chaque corps de troupes.

La gymnastique ne fut pas en honneur chez les Hébreux; elle se bornoit à la course à pied, à la danse et à certains exercices militaires. Sous Antiochus-le-Grand, on bâtit un gymnase à la grecque dans Jérusalem, mais cette nouveauté n'eut aucun attrait pour les juifs naturellement sérieux. On pourroit en conclure qu'ils n'instituèrent jamais des spectacles ni des jeux, et qu'ils ne pratiquèrent point l'art dramatique. Mais on croira difficilement avec Fleury qu'ils n'aient pas eu d'écoles publiques. Ils cultivèrent la poésie et la musique avec succès. (*Voyez* MUSIQUE DES HÉBREUX.) L'hospitalité fut une de leurs vertus privées; il étoit d'usage de laver les pieds à ceux qu'on recevoit dans sa maison. Les Juifs mangeoient couchés sur des lits, coutume qu'ils adoptèrent on ne sait à quelle époque, et on a prétendu qu'avant, ils se servoient de siéges. La célébration du mariage n'exigeoit aucune cérémonie religieuse; la bénédiction du chef de famille et l'intervention des parens suffisoient. Chez les Hébreux, on regardoit comme une malédiction terrible d'être privé de la sépulture, aussi enterroit-on les morts avec le plus grand soin. On embaumoit les corps des personnes distinguées, et on les ensevelissoit à-peu-près comme les Ægyptiens. Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro*, pl. VII, numéros 1, 2, 3, donne le dessin de trois monumens des premiers temps du christianisme, où l'on voit des juifs morts, enveloppés de bandes comme les momies. L'examen des numéros 1 et 3 donne à croire qu'on élevoit à certains personnages des mausolées ornés de colonnes et même de portiques. Assez souvent on déposoit les restes dans des petits caveaux, qui, selon Fleury, étoient pratiqués dans la roche, et dont la plupart étoient fermés par des portes tournant sur leurs gonds, taillées dans la même pierre. Ce peuple s'appliqua très-peu au commerce en grand, et n'eut point de marine; ce qui s'accorde bien avec la défense qui lui étoit faite de communiquer au-dehors. De tout ceci, on doit conclure qu'il ne sera jamais facile aux artistes de représenter tout ce qui tient aux mœurs et aux usages des Hébreux, et qu'à cet égard ils ont à se défier, comme il a été remarqué plus haut, de la plupart des peintures et des gravures, même des plus grands maîtres. Peu d'auteurs ont parlé des Hébreux, il est nécessaire encore de s'aider des ouvrages qui traitent particulièrement de leurs institutions et de leurs costumes religieux, politiques et civils. Voici les principaux: *Blasii* UGOLINI *thesaurus antiquitatum hebraïcarum*; Venetiis, 1744, 1769, fol. XXXIV vol. Cette collection est un choix de différentes dissertations concernant le gouvernement et les mœurs des Juifs. — *Les mœurs des Israélites*, par Claude Fleury, dernière édition; *Paris*, 1802, *in*-12. — *Bernardi* LAMY *apparatus ad intelligendam sacram bibliam*, etc. Lugd. Bat. *et* Amstelod.,

1711, in-8°.; édition augmentée, Lyon, 1723, in-4°.; traduit en français, par *Fr.* BOYER, sous ce titre : *Introduction à la lecture de l'Ecriture sainte ;* Lyon, *in*-12. —*Melch.* LEYDECKERI *de Republica Hebræorum, libri* XII ; Amstelod., 1710, fol. — *Thomæ* LEWIS, *origines Hebrææ ; the Antiquities of the Hebrew republick*, etc. London, 4 volumes, 1724—1725, *in*-8°.— *Conradi* IKENII, *antiquitates Hebrææ ;* Bremæ, 1752, in-8°.—*Theod.* DASSOVII, *Hafniæ Antiquitates Hebraicæ ;* 1742, in-8°. *L'archæologie des Hébreux de Jean Ernst* FABERS ; Halle, 1773, grand in-8°. en allemand. — Les *Antiquités hébraïques de Georges Lorentia* BAUERL ; Leipsic, 1797, in-8°. aussi en allemand. — *Thomæ* GODWINI, *Moses et Aaron, seu civiles et ecclesiastici ritus antiquor. Hebræorum ; Ultrajecti*, 1698, in-8°. et le commentaire que CARPZOV a publié sur cet ouvrage. *Moyse considéré comme législateur et comme moraliste, par* DE PASTORET ; *Paris*, 1788, in-8°. — *Manuel d'Antiquités hébraïques d'Henry* WARNEKROS ; Weimar, 1794, *in*-8°. en allemand. — BRUNINCS *Compendium Antiquitatum hebræarum ; Francofurti ad Mœnum*, 1765, *in*-8°. — *Cérémonies et coutumes des Juifs, trad. de l'italien, de Léon de Modène, par Richard* SIMON ; *Paris*, 1681, in-12. — *Otton. Nathan.* NICOLAI *dissertatio de prophetarum veterum Judæorum vestitu ;* Magdeburgi, 1744, in-4°.—*Bened. Dav.* CARPZOVII *dissertatio de pontificum Hebræorum vestitu sacro ;* Jenæ, 1655, in-4°. —*Joh.* PRIDEAUX *oratio de vestibus Aaronis ;* Oxoniæ, 1617, *in*-4°. — *Joh.* OLDERMANN, *de vestibus byssinis pontificis maximi in expiationis festo ;* Helmstadii, 1717, in-4°. —*Rudolph.* HOSPINIANI, *de festis Judæorum et Ethnicorum*, etc. *libri* III ; Genevæ, 1675, fol. — *Guill.* OUTRAM, *de sacrificiis Judæorum, libri* II ; Amstelod., 1688. — *Otton. Christoph.* FISCHERI, *dissertatio de suppliciis Hebræorum ;* Helmstadii, 1717, *in*-4°. — *Just. Frid.* ZACHARIÆ, *dissertatio de re militari veterum Hebræorum ;* Kiloni, 1735, *in*-4°.— *Joan. Hieron.* SOPRANI, *digressio de re vestiaria Hebræorum ;* Lugduni, 1643, fol. —*Petri* ZORNII, *dissertatio de armis convivalibus veterum Hebræorum ;* Amstelod. 1735, *in*-8°. — *Martini* GEIERI, *tractatus de Hebræorum luctu lugentiumque ritibus ;* Francofurti ad Mœnum, 1683, in-12. A quelques ouvrages principaux que nous venons d'indiquer, il faut nécessairement joindre les *Antiquités judaïques de Flavius Joseph ;* Amstelodami, 1726, fol., 2 vol., traduites par ARNAULD D'ANDILLY, et par *Louis-Joachim* GILLET, *génovéfain.* — Les *Œuvres de* PHILON, publiées à Londres, par *Thomas* MANGEY en 1742, fol., 2 vol. — Les dissertations qu'*Augustin* CALMET a insérées dans son *Commentaire sur la Bible.* — Enfin quelques-uns des nombreux auteurs qui ont écrit l'histoire générale ou particulière des anciens Hébreux et des Juifs modernes.

HECATONPEDON, temple de cent pieds. Celui de Minerve à Athènes avoit de largeur cent pieds grecs justes. *Voyez* TEMPLES.

HEDERATÆ. On appelle ainsi les habits, les patères, ornés de feuilles de lierre, nommé en latin *hedera*. *Voy.* FILICATÆ.

HÉLIAQUE. On appelle ainsi tou ce qui a rapport au soleil, en grec *helios ;* de-là on nomme *table héliaque* un bas-relief expliqué par Arménius. *Voy.* dans mon Dictionnaire de Mythologie APOLLON, SOLEIL.

HÉLIOCAMINUS, chambre des maisons romaines exposée au soleil couchant, pour être échauffée par lui ; ce nom est composé des deux mots grecs *helios* soleil, et

caminos fourneau. *Voyez* CAMINUS.

HELIOPOLIS : c'est-à-dire ville du soleil. *Voy.* BALBECK.

HÉLIOTROPE. Mariette dit que quand les taches du jaspe sanguin sont un peu grandes, on le nomme *héliotrope*. LAMETHERIE, dans sa *Sciagraphie minéralogique*, prétend qu'on appelle ainsi une agathe verte, parsemée de points rougeâtres, qui diffère du jaspe sanguin par sa transparence; mais ceci n'est pas particulier au jaspe sanguin. On sait que la substance du quartz jaspe est souvent interrompue par des portions de quartz agathe. Ce corps mixte est appelé *agathe jaspée* ou *jaspe agathe*. *Voy.* AGATHE et JASPE.

Il est certain que ce nom a été donné seulement par les amateurs, les graveurs et les joailliers à une variété du quartz jaspe vert, opaque ou transparent, quand les points rougeâtres qui s'y rencontrent sont grands et très-prononcés. Les Grecs annonçoient par le mot *héliotrope* les propriétés qu'ils supposoient à cette pierre; ils croyoient qu'exposée au soleil dans un vase rempli d'eau, elle faisoit prendre aux rayons qu'il dardoit sur elle une couleur de sang; que même hors de l'eau elle réfléchissoit comme un miroir l'image du soleil; on alloit jusqu'à dire qu'on y voyoit des éclipses. Les anciens, ainsi que FERBER l'a observé dans ses *Lettres sur la Minéralogie*, ont travaillé cette pierre; les modernes en ont fait souvent usage, sur-tout dans le seizième siècle, pour y représenter le Christ flagellé. *Voy.* JASPE.

HELIOTROPIUM. C'étoit le nom que les Grecs donnoient aux *horloges* ou *cadrans solaires*. (Voyez CADRAN.) C'étoit donc un instrument disposé de manière que l'ombre projetée par un objet proéminent, indiquoit la division du temps, sur-tout celle des heures. Les horloges solaires sont aussi appelées *gnomons*. Josèphe dit que Moïse établit des colonnes qui servoient de gnomons, par l'ombre projetée à leur pied. Les obélisques ægyptiens paroissent avoir servi au même usage. Selon Hérodote, l'invention des cadrans solaires est due aux Babyloniens et aux Chaldéens qui, par la nature de leur pays, furent engagés à l'observation constante des astres. Les Chaldéens regardoient Bérose comme inventeur d'un hémicycle propre à marquer la division du jour. Suidas cite vaguement Méton d'Athènes comme l'auteur de cette invention. Selon Diogènes Laërte, elle doit être attribuée à Phérécydes de Syros, plus ancien que Méton de 140 ans, et dont on montroit un héliotropium dans l'île de Syros. Dans un autre passage, le même auteur dit avec plus de clarté et d'une manière plus probable, qu'Anaximandre de Milet doit être regardé comme l'inventeur du gnomon, il en établit un à Lacédémone. Suidas confirme cette dernière opinion. Pline fait hommage de cette invention à Anaximènes de Milet, disciple d'Anaximandre; il lui attribue aussi le gnomon de Lacédémone. D'après cela, on peut fixer à la cinquante-huitième olympiade l'origine des gnomons chez les Grecs.

Il existe encore cinq hémicycles ayant servi d'horloges solaires, et exécutés dans différens temps. Le premier est à Athènes sur le monument érigé à Thrasyllus; il a été publié par LE ROY dans ses *Monumens de la Grèce*; l'autre, qu'on a trouvé en 1751 à Castelnuovo près de Rome, est maintenant au Capitole; le troisième se voit à Tivoli; il a été tiré des ruines de la villa de l'empereur Hadrien; le quatrième, trouvé à Tusculum en 1741, fut transporté au *Museum Contucianum*; deux hommes célèbres, *Jean-Luc*. ZUZZERI et *Roger* BOSCOWICH, l'ont éclairci par leurs observations philologiques et mathé-

matiques. Le cinquième fut acheté d'un marbrier, et décrit par le marquis *Pierre* Lucatelli. La forme de ces cadrans solaires varioit beaucoup ; les uns avoient une position verticale, celle des autres étoit horizontale ; il y en avoit de cylindriques, de coniques, d'autres creusés en rond, d'autres de forme hémisphérique, etc. L'usage des cadrans ou horloges solaires passa de la Grèce à Rome, où on ne les connut que depuis l'an 491 après la fondation de cette ville, lorsque Marcus Valérius Messala s'empara, dans la première guerre punique, de Catane en Sicile, d'où il fit apporter un cadran solaire, et le fit placer près de la colonne rostrale. Depuis cette époque, les cadrans solaires devinrent très-communs à Rome ; on en plaçoit dans tous les quartiers de la ville, devant les temples, dans les marchés publics, auprès des théâtres, et même dans les bains et les tombeaux. Les mathématiciens leur donnèrent alors des formes nouvelles et agréables. Les anciens avoient aussi des cadrans solaires portatifs en métal, qu'ils appeloient *phorematica*. Baldini a donné dans les *Mémoires de l'Académie de Cortone*, quelques éclaircissemens sur ces petits cadrans. Les heures du matin y étoient séparées des autres par un petit trait ; depuis le temps des astronomes Ptolémée et Sosigène, on y indiquoit aussi l'élévation des pôles.

Dans ses *Monumenta Peloponnesiaca*, Paciaudi a publié une figure qui représente un cadran ; cette figure est absolument inexacte : il l'a fait dessiner d'après la description qui en avoit été donnée dans le tome VII de l'*Encyclopédie*, au mot *Gnomonique*. Cette description a égaré tous ceux qui ont voulu parler de ce monument. Paciaudi n'a pas même cité l'article de l'Encyclopédie dont il a emprunté entièrement le sien ; il y a seulement ajouté encore d'autres erreurs ; pour se donner l'air d'avoir reçu ce dessin immédiatement, il dit qu'il lui a été envoyé en 1754, et cet instrument n'a été trouvé que le 11 du mois de juin, en 1755. La figure est tout-à-fait defectueuse, puisqu'il en a fait une espèce de caraffe ou de bouteille, tandis que c'est un jambon à qui la queue sert de style pour marquer les heures, comme la figure même qu'il publie auroit dû le lui indiquer ; mais l'empressement de communiquer ce monument singulier, lui a fait commettre toutes ces erreurs qui lui sont justement reprochées par les Académiciens d'Herculanum, dans la description plus exacte qu'ils ont donnée en 1762 de ce monument, au tome III des *Pitture d'Ercolano*, Prefaz. IX, note 4.

Outre ces divers héliotropes ou cadrans antiques, on connoît encore les suivans. Un vase d'argent trouvé dans le port d'Antium, qui fut donné par le chevalier Borgia au cardinal Corsini, et sur lequel est représentée l'expiation d'Oreste. (*V. Dict. Myth.* au mot Oreste.) On y voit un *cadran solaire*, placé sur une base quadrangulaire, comme celui dédié à Diane par Colirius étoit placé sur une colonne. Paciaudi a fait graver une portion de ce bas-relief, celle où se trouve le cadran solaire : mais il donne de ce marbre une explication toute différente de ce qu'il représente.

On trouve encore un cadran solaire qui a pour support une base carrée sur un bas-relief publié par Bartoli, dans ses *Admiranda Romæ* ; M. Lamberti, dans la *Villa Pinciana*, et M. Visconti, dans le *Museo Pio-Clementino*. C'est une allégorie de la vie humaine. On y voit une Parque qui indique avec un style, sur un cadran solaire, la destinée d'un homme que Prométhee vient de former. En général, on voit que, sur

les anciens monumens, la Parque Atropos est plus souvent figurée, tenant un cadran solaire, que coupant avec des ciseaux le fil de la vie. *Voyez* mon *Dict. Mythol.* au mot Parques.

Outre les ouvrages indiqués dans le cours de cet article, on peut consulter, sur les cadrans solaires des anciens, l'ouvrage de Martini *von den Uhren der Alten;* et d'autres que j'ai encore cités à l'article Horloge. où on trouvera encore une addition considérable sur les cadrans solaires modernes. *Voyez* Cadran.

Helyce; ce terme vient d'un mot grec qui signifie une espèce de lierre dont la tige se tortille: on appelle *hélyces* les petites volutes qui se réunissent sous le milieu de chaque face du tailloir du chapiteau corinthien, au-dessous de la rose; on les appelle aussi *vrilles*. Le terme *hélyce* peut s'employer en général d'une ligne courbe, qui tourne obliquement autour d'un corps rond, comme le filet de la vis autour de son noyau cylindrique; les *hélyces entrelacées* sont celles qui sont croisées et entortillées ensemble; on en voit un exemple aux trois colonnes du *Campo Vaccino* à Rome.

Hématite. *Voy.* Hæmatite.

Hemi; mot grec fort usité dans les arts et sur-tout dans la musique; il signifie demi ou moitié.

Hemicycle; Pollux cite une machine de théâtre que les anciens désignoient par ce nom, et qu'il prétend avoir été placée près de l'orchestre. Il n'en dit pas assez pour s'en faire une idée exacte. Il paroît que l'hémicycle étoit placé dans les scènes latérales; il servoit, selon Pollux, à faire voir aux spectateurs un site éloigné de la ville, ou bien ce qui se passoit sur mer; peut-être aussi n'étoit-ce qu'une espèce de tapisserie ou de rideau peint, qui représentoit les objets qu'on vient d'indiquer, et qu'on pouvoit ôter et replacer à volonté, ainsi que les Katablèmata *Voy.* ce mot.

On appeloit aussi *hémicycle* (*hemicyclium*), ces chaises dont le dos formoit un demi-cercle, et dans lesquels les anciens étoient assis lorsqu'ils enseignoient. Selon Cicéron, dans son Traité sur l'Amitié, le jurisconsulte Scævola se servoit d'un hémicyclium. Le Ménandre du Musée Napoléon, placé au n° 76, et figuré dans le troisième volume du Musée Pio-Clémentin, est assis dans un hémicyclium.

Hémiditon; c'étoit dans la musique grecque, l'intervalle de tierce majeure, diminuée d'un semi-ton, c'est-à-dire, la tierce mineure. L'hémiditon n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du diton ou le ton: mais c'est le diton, moins la moitié d'un ton; ce qui est tout différent. *V.* Ditonus.

Hémiche, mot grec qui signifie l'entier et demi, et qu'on a consacré en quelque sorte à la musique. Il exprime le rapport de deux quantités, dont l'une est à l'autre comme quinze à dix. On l'appelle autrement rapport sesquialtère. C'est de ce rapport que naît la consonnance appelée diapente ou quinte; et l'ancien rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Hémidiploïde; variété de l'*épomis*, ou de ce manteau très-court, dont se servoient les femmes grecques: il étoit composé de deux parties, et placé sur les épaules. Ce petit manteau est presque toujours donné à la Victoire, à cause de sa légéreté; il convient à cette divinité, dont l'inconstance a été exprimée par des ailes, par son geste animé, et souvent aussi par sa position sur un globe. *Voyez* Diploïs.

Hémiolion. *V.* Chromatique.

Hennin. C'est une espèce de bonnet à deux cornes très-élevées. Isabeau de Bavière, femme de Char-

les VI, roi de France, introduisit ce genre de coiffure ; toutes les femmes l'adoptèrent bientôt, et ce fut à qui auroit les *hennins* les plus riches, les cornes les plus élevées. De ces cornes, on voyoit descendre de longs voiles, des franges et d'autres ornemens. Les maris se plaignirent de la cherté de ces coiffures ; et les confesseurs, et les moines sur-tout, voulurent entreprendre d'arrêter ce luxe. Un carme s'avisa de prêcher contre la mode bizarre des *hennins* : il ne put la détruire ; mais il fit déserter ses sermons. « Après son départ, dit Paradin, les femmes relevèrent leurs cornes, et firent comme les limaçons, lesquels, quand ils entendent quelque bruit, retirent et resserrent tout bellement leurs cornes : ensuite, le bruit passé, ils les relèvent plus grandes que devant : ainsi firent les dames ; car les hennins ne furent jamais plus grands, plus pompeux et plus superbes, qu'après le départ du carme. On voit dans les *Antiquités de la Monarchie Française* de MONTFAUCON, et dans mes *Antiquités nationales* sur les monumens des treizième et quatorzième siècles, plusieurs femmes coiffées du hennin.

HEPTA, mot grec qui signifie *sept*; il est employé dans la composition de plusieurs termes d'art.

HEPTACHORDE ; nom que les Grecs donnoient à une lyre ou cithare à sept cordes. (*Voyez* LYRE.) Ils appeloient encore ainsi un système de musique, formé de sept tons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme.

HEPTAMÉRIDES, nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son systême. Cet auteur divise l'octave en 43 parties ou mérides; puis chacune de celles-ci en 7 heptamérides, de sorte que l'octave entière comprend 301 heptamérides. Ce mot est composé de *hepta*, sept, et de *meris*, partie.

HEPTAPHONE, nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménage un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, et qu'ensuite les Grecs en firent honneur à l'art de l'architecte.

HERÆUM. Pausanias cite sous ce nom un temple de Junon près de Mycènes, à peu de distance d'Argos. Ce mot vient de *Herè*, nom grec de Junon.

HÉRAUT ; dans toute l'histoire héroïque, principalement dans l'Iliade, les officiers appelés *hérauts*, jouent un rôle important. Leur caractère étoit sacré ; Homère les appelle divins, inviolables, grands et admirables. Le premier livre de l'Iliade nous offre une preuve remarquable du respect qu'on avoit pour eux. Agamemnon ordonne à Talthybius et à Eurybates, ses hérauts, de saisir la jeune Briséis dans l'habitation d'Achille, et de l'amener dans la sienne. Ceux-ci obéissent. Prêts à remplir cette mission délicate, ils s'arrêtent devant Achille, et n'osent lui adresser la parole ; mais celui-ci les rassure, et leur dit : « Je vous salue, hérauts, ministres des dieux et des hommes ; approchez : ce n'est pas vous qui êtes coupables envers moi ; mais Agamemnon, qui vous envoie pour ravir la jeune Briséis. Va, ô généreux Patrocle, fais-la sortir, et remets-la entre leurs mains, qu'ils l'emmènent ». Ce moment est le sujet d'un dessin plein de caractère gravé à la première planche de l'*Iliade de M.* FLAXMAN. Les fonctions des hérauts étoient nombreuses. Ils pouvoient entrer dans les villes assiégées, ou se mêler dans les combats ; ils convoquoient l'assemblée des chefs, d'après l'ordre qu'ils avoient reçu ; ils commandoient le silence, pour qu'on entendît les discours des rois, et leur présentoient le sceptre avant

qu'ils commençassent leur harangue ; ils étoient les porteurs et les exécuteurs de leurs ordres, et alloient chercher ceux dont les princes desiroient la présence. Dans le huitième livre de l'Odyssée, un héraut d'Alcinoüs est chargé de conduire près du roi le chantre divin Démodocus ; on confioit aussi aux hérauts des missions délicates, ou bien ils accompagnoient les princes dans les circonstances difficiles. Priam allant trouver Achille, ne prend avec lui qu'un héraut. Lorsqu'Ulysse envoie deux de ses compagnons pour traiter avec les Læstrigons, il leur adjoint un héraut. Agamemnon desirant fléchir Achille, adjoint les hérauts Eurybates et Hodius à la députation des princes. Les hérauts enfin étoient chargés de proclamer et de publier ce qui devoit être connu des peuples; ils déclaroient la guerre ou la paix ; ils prenoient part aux cérémonies sacrées ; ils méloient le vin et l'eau dans de grands cratères, pour les libations solennelles qui se faisoient à la conclusion des traités ; ils amenoient la victime, la dépeçoient et la partageoient aux assistans. Dans le dix-septième livre de l'Odyssée, un héraut présente à Télémaque une portion de chair, et lui verse du vin. Ils servoient les princes à table, et leur rendoient encore d'autres services personnels. Eurybates, dans le second livre de l'Iliade, porte les vêtemens d'Ulysse. Les hérauts d'Homère portent dans la main un long sceptre, et c'est ainsi que M. Flaxman les a figurés sur la onzième planche de son Iliade, où il a si habilement représenté Talthybius et Idæus empêchant Hector et Ajax de continuer leur combat. Plus ordinairement on leur met dans la main un *caducée*, symbole de leurs fonctions. (*Voyez* CADUCÉE, dans ce Dictionnaire et dans celui de Mythologie.) C'est ce qui leur fit donner chez les Romains le nom de *Caduceatores*. Æthalides, héraut des Argonautes, portoit un caducée lorsqu'il fut envoyé vers les femmes de Lemnos. Les Grecs donnoient aux hérauts le nom de *kèrykes ;* sur une belle médaille de Crotone, publiée par Eckhel, on peut voir le costume d'un *kèryx* ou *héraut*, à une époque moins reculée que les temps homériques. Il a une longue tunique comme un prêtre, et tient une patère et un caducée. La patère annonce une libation ou offrande aux dieux, fonction dont les hérauts étoient souvent chargés ; c'est un héraut pacificateur. Selon Eckhel, cette médaille paroit avoir été frappée à l'époque où les habitans de Crotone, après avoir essuyé une terrible défaite de la part des Locriens, se virent obligés d'envoyer leur demander la paix. L'attitude d'étendre la main droite étoit, pour ainsi dire, solennellement consacrée pour les hérauts ; c'est pourquoi on voit sur les médailles impériales, les empereurs dans la même position lorsqu'ils annoncent aux peuples la paix et la sécurité.

Les Grecs ont long-temps conservé l'usage des hérauts. Il y en avoit aussi dans les jeux olympiques, et on a souvent confondu les hérauts olympiques avec les hérauts homériques. Pollux se méprend lui-même sur les fonctions des hérauts, leur attribue la promulgation des jeux, des traités et des sacrifices. Ces hérauts se servoient de la trompette ou *tuba*, et il y avoit des combats établis entr'eux pour cet instrument ; ensuite les hérauts ne se servirent plus que de la voix, et on choisit ceux qui avoient l'organe le plus sonore et le plus étendu, parce qu'ils avoient à proclamer les loix des jeux athlétiques, les noms des combattans, des vainqueurs, et en général tous les ordres des juges des jeux. Sur le disque d'argent du Cabinet des Médailles de la Biblio-

thèque nationale, connu vulgairement sous le nom de bouclier de Scipion, mais sur lequel on voit Agamemnon rendant Briséis à Achille, ainsi que je l'ai fait voir dans le premier volume de mes *Monumens antiques*, on apperçoit derrière Agamemnon une figure qui tient une *tuba*, légèrement recourbée ; ce qui la rapproche de ces cornes d'*urus* employées au même usage, et dont Végèce fait mention. Cette figure me paroît être le héraut Talthybius, que l'artiste qu'on peut croire avoir vécu du temps de Septime-Sévère, et qui n'a pas suivi avec une exactitude rigoureuse les traditions homériques, a représenté d'après l'idée qu'on avoit des hérauts dans la Grèce plus moderne et chez les Romains.

Les écrivains qui ont parlé des féciaux ou hérauts anciens, sont : *And. Dominic.* FLOCCUS, *de potestate rom.* lib. I, c. 9. — *Joan.* JENSII *Commentatio de fecialibus populi romani in ferculo litterario ;* Lugd. Batav. 1717, in-8°. — *Dissertationes Joan. Jac.* MÜLLERI ; Jenæ, 1695 : *Petri* LAGERLOEFF ; Upsaliæ, 1698 : *Laur.* ARRHENII ; ibid. 1728 : *Joan. Dan.* RITTERI ; Lipsiæ, 1732 : *Francisci* CONRADI ; Helmstadii, 1734. *Joan. Georg.* GRÆVII *Thesaurus Antiquitat. romanar.* Lugd. Batav. 1694 — 1699, in-fol. tom. I, III, V, IX, XI et XII. — *Ejusdem Thesaurus Antiquitat. et Historiar. Italiæ ;* Lugduni-Batav. 1704, in-fol. tom. I. — *Samuelis* PITISCI *Lexicon Antiquitat. romanar.* Leovardiæ, 1713, tom. I, pag. 767. — Mais en s'attachant sur-tout aux anciens auteurs, on pourra consulter : *Aurelius* VICTOR, *de Viris illustribus*, cap. 5. — TITE-LIVE, lib. I, cap. 32. — DENYS D'HALICARNASSE, lib. 2 ; — et CICÉRON, *de Legibus*, lib. 2, cap. 9.

Les *hérauts* jouent un rôle assez important dans les monumens du moyen âge, pour ne pas en dire aussi quelque chose. Quant au mot en lui-même, il est difficile d'en fixer l'étymologie, sur laquelle aucun auteur ne s'accorde. Quant à l'emploi ou l'office dont il donne l'idée, il n'est pas plus aisé d'assigner l'époque de son institution en France. Les hérauts et poursuivans d'armes formoient une espèce de collége, qui avoit ses statuts et ses droits particuliers. Leur chef étoit nommé *roi d'armes*, titre dont l'origine est très-incertaine. Quelques-uns la font remonter à Clovis, d'autres la placent sous le roi Robert. Quoi qu'il en soit, le roi d'armes de France fut, de temps immémorial, appelé *Montjoye Saint-Denis.* Je décrirai ici la manière dont se fit dans la suite sa réception. Tous les hérauts et autres officiers d'armes, assemblés en chapitre, dans l'église du petit Saint-Antoine à Paris, choisissoient celui qu'ils croyoient le plus expert en armoiries, et le présentoient au roi. S'il étoit agréé, celui-ci se rendoit à l'église, un jour de fête, accompagné de son connétable et de ses maréchaux. Là le roi d'armes élu se mettoit à genoux devant le prince, entre les mains duquel il prêtoit le serment accoutumé. On peut en voir la formule dans différens auteurs. Après avoir été revêtu, par le roi lui-même, de la cotte blasonnée de ses armes, et du collier soutenant son émail, le connétable ou les maréchaux lui posoient une couronne d'or sur la tête, et lui remettoient un sceptre. Il étoit alors baptisé du nom de *Montjoye Saint-Denis*, et de suite proclamé par les autres officiers d'armes. Le premier roi d'armes connu est un nommé *Robert Dauphin*, vivant en 1031. Ce titre et celui de héraut ne furent guère en honneur que sous le règne de Philippe de Valois. Quoique ceux qui l'avoient porté jusqu'alors soient qualifiés de nobles cheva-

liers, il est probable qu'à dater de ce temps-là seulement, il fallut faire preuves de noblesse pour l'obtenir. Cela ne suffisoit point; on exigeoit des candidats une connoissance profonde de la science du blason, sur laquelle on les examinoit. On l'appeloit autrement science héraldique (mot dérivé de hérauld ou hérault, qu'on écrivoit ainsi autrefois), parce qu'une des principales fonctions de ces officiers, étoit de composer et de dresser des armoiries aux nouveaux ennoblis. (*Voyez* ARMOIRIES.) Ils étoient spécialement employés à dénoncer la guerre ou un défi. Les souverains chez lesquels on les envoyoit, les recevoient, dans ces occasions, en grand appareil. Une déclaration de guerre à feu et à sang, se faisoit quelquefois par deux hérauts, dont l'un portoit une épée teinte de sang, et l'autre une torche ardente. Les officiers d'armes devoient se trouver au camp les jours de bataille, et, d'un lieu élevé, remarquer ceux des chevaliers qui se distinguoient le plus, pour, après le combat, en faire le rapport au roi ou au général, et rédiger ensuite de fidèles mémoires sur tout ce qui s'étoit passé. C'étoient eux qui sonnoient la retraite, ou qui faisoient cesser l'action en criant *hola*, de par le roi ou le général. C'étoient eux encore qui distribuoient les récompenses militaires, et qui partageoient aux vainqueurs les dépouilles des vaincus.

Les publications de paix se faisoient par eux. Pour cette cérémonie, ils paroissoient anciennement couronnés de guirlandes d'olivier, et en portoient une branche à la main. La ville où elle avoit lieu, leur payoit un marc d'or. Ils publioient aussi la convocation des états-généraux, où ils se trouvoient pour y maintenir le bon ordre, c'est-à-dire, comme huissiers. Ils assistoient au sacre et au couronnement du roi; mais les habillemens qu'il portoit ce jour-là appartenoient exclusivement à *Montjoye Saint-Denis*. Quant aux ustensiles qui servoient à cette solennité, et à ceux du baptême d'un enfant royal, comme l'aiguière, le bassin, la salière, le *hanap* (*Voyez* ce mot) ou gobelet, etc. etc., ils appartenoient au collége des hérauts. A la mort du roi, les hérauts étoient obligés de se tenir jour et nuit auprès du lit de parade, et de présenter le goupillon d'eau bénite aux grands seigneurs qui venoient pour asperger le corps. Les jours de gala, ils avoient droit à la coupe d'or dans laquelle le roi buvoit. Ils présidoient toujours aux tournois, aux joûtes, aux carrousels, et aux autres exercices militaires; c'étoient eux qui en ordonnoient les préparatifs. On les envoyoit dans les pays étrangers, pour en faire l'annonce, et inviter les chevaliers et les écuyers à s'y rendre. A l'ouverture de ces espèces de jeux, ils proclamoient les noms, les blasons et les livrées des combattans, puis leur assignoient des places, ayant soin de partager également le soleil. Ils jugeoient de la vaillance de chacun, et décernoient les prix. Tout ce qui tomboit à terre entre les deux lices, même le cheval, leur appartenoit. Lorsqu'il s'agissoit de vider les querelles, de terminer des différends, de protéger les veuves et les orphelins, on pouvoit les appeler comme médiateurs; mais alors il leur revenoit une solde, des vivres et des habits. Quiconque postuloit pour être reçu chevalier, devoit faire vérifier par eux sa généalogie. Chaque réception valoit aux officiers d'armes une rétribution, que les uns fixent à un marc d'argent, les autres à un écu d'or par tête; le roi avoit le double d'un héraut, et celui-ci le double d'un poursuivant. L'institution des *poursuivans d'armes* est

probablement aussi ancienne que celle des hérauts, puisqu'on n'obtenoit ce dernier titre, qu'après avoir été poursuivant sept années entières. Cet espace de temps étoit consacré à voyager en France et dans l'étranger, pour s'instruire particulièrement des généalogies et des blasons de chaque famille noble. Les poursuivans ne pouvoient cependant pas borner là leur étude et leurs connoissances. Il falloit qu'ils tinssent un journal exact et détaillé des siéges, des batailles, des cérémonies ou fêtes publiques et particulières, enfin des événemens mémorables dont ils avoient été témoins. Ils devoient encore se mettre en état de rendre compte des mœurs, loix et usages des pays qu'ils avoient parcourus, et des princes dont ils avoient fréquenté les cours. Ils accompagnoient le roi d'armes et les hérauts par-tout où le cas l'exigeoit. Un poursuivant étoit libre de renoncer au noble métier; ce que le roi ni les hérauts d'armes ne pouvoient faire. Le costume des uns et des autres m'a paru, à peu de chose près, le même. La cotte d'armes, ou l'habit de dessus, ressembloit à une dalmatique, dont les demi-manches, s'élargissant vers le bas, tomboient un peu au-dessus du coude. Celle du roi d'armes offroit, devant et derrière, trois grandes fleurs-de-lys, et l'écu de France couronné. Sur l'extrémité de la manche droite, on lisoit *Montjoye Saint-Denis,* et sur la gauche, *Roi d'armes de France*. Le pourpoint et les chausses étoient de velours violet chamarrés d'or; pour les cérémonies en temps de paix, il portoit des brodequins richement travaillés; il avoit des bottes, pour celles relatives à la guerre. Sa coiffure consistoit en une toque de velours noir, entourée d'un cordon d'or, orné de deux rangs de perles, et d'aigrettes ou de plumes de héron, à son choix. Son sceptre étoit recouvert de velours violet, semé de fleurs-de-lys d'or, et terminé vers le haut par une fleur-de-lys d'or massif couronnée. Dans les premiers temps, le roi d'armes portoit sur sa poitrine un émail rehaussé d'or et de pierreries; au milieu étoient peintes les armes du roi. Aux pompes funèbres des rois et des princes, il avoit, sous sa cotte d'armes, un habit noir, et une robe à longue queue, portée par un de ses gens; sa toque de velours ras étoit garnie d'un grand crêpe. La cotte des hérauts différoit, en ce que les fleurs-de-lys, placées devant et derrière, étoient plus petites. Du reste, elle étoit, comme l'autre, de velours violet, richement brodée, et fermée par le haut avec des cordons or et soie, ornés de Houppes (*Voyez* ce mot) ou glands du même tissu. Leur bâton s'appeloit caducée; la fleur-de-lys couronnée ne le terminoit pas, comme celui du roi d'armes. Les hérauts, chez les anciens Gaulois, avoient, comme chez les Romains, un caducée fait de branches de verveine, entortillé de deux serpens; ceux des premiers rois de France portoient des verges ou baguettes consacrées et bénites. Les hérauts, en habit de deuil, ne pouvoient avoir la robe à longue queue. Quant aux poursuivans, leur cotte d'armes beaucoup plus courte que celle des hérauts, avoit des manches longues et étroites vers le bas. Ils étoient tenus de porter les armes de ceux dont ils devenoient poursuivans, et d'y faire placer le nom dont on les avoit baptisés, comme, *Plain-chemin*, *Voir-disant*, *Haut-le-pied*, *la Verdure*, *Gaillard-bois*, et autres; ce sont des espèces de noms de guerre. Pendant un temps, on assigna aux hérauts et aux poursuivans d'armes, un revenu ou un bien-fonds capable de soutenir leur dépense. Mais peu à peu on restrei-

guit leurs priviléges; et Louis XIII, en établissant un juge général des armes de France, leur retira le droit de composer des armes aux ennoblis. Les rois, hérants et poursuivans d'armes dépendoient immédiatement du grand-écuyer de France, qui pouvoit les créer et les démettre à son gré. Dans les temps anciens, on avoit établi une cérémonie pour le baptême des hérauts et des poursuivans d'armes. Aux fêtes solennelles, les rois ou princes souverains, étant accompagnés des plus grands seigneurs, se faisoient présenter après souper, par leur roi d'armes, le héraut ou poursuivant qui étoit à nommer. Le récipiendaire, vêtu de fine serge blanche, prêtoit serment en présence de toute la cour. Le prince, après l'avoir reçu, prenoit une coupe remplie de vin; et la lui versant sur la tête, il lui donnoit, à haute voix, le nom qu'il jugeoit à propos. Le revêtissant ensuite de la cotte d'armes, il lui passoit au cou l'écu de ses armes émaillées, pendant à une chaîne d'or. Avant que les principales provinces fussent réunies à la monarchie, leurs hérauts étoient appelés rois d'armes; on voyoit sur leurs cottes l'écu et le nom du pays dont ils dépendoient, avec la couronne du souverain; mais dans la suite, ils ne portèrent que trois fleurs-de-lys sans couronne. Les princes eurent aussi des hérauts; les autres seigneurs, tels que les ducs, les comtes, etc., n'avoient que des poursuivans d'armes; mais dans le dix-septième siècle, ce privilége fut retiré aux uns et aux autres. On avoit aussi accordé des officiers d'armes à chacun des ordres militaires et de chevalerie. Louis XI appela *Mont-Saint-Michel*, celui de cet ordre. Henri III, en instituant l'ordre du Saint-Esprit, lui créa un héraut, qu'il déclara indépendant de Montjoye. Il paroît que, malgré le faste et la magnificence de Louis XIV, le titre de roi d'armes et le nom de Montjoye Saint-Denis tombèrent en désuétude. On conserva seulement un *héraut d'armes de France*, dont l'office fut vénal, comme tous les autres. Son habillement ne différoit presque point de celui des anciens. On peut en voir la figure dans les relations du sacre des deux derniers rois. Ses prérogatives infiniment réduites, se bornoient presque à celles dont jouissoit la noblesse. Ces sortes d'officiers figurent dans l'histoire de chaque peuple. Le roi d'armes de l'empereur, nommé *archiroy*, portoit autrefois la couronne et les habits impériaux. Les rois d'armes de Hongrie et de Bohême portoient le nom des royaumes où ils résidoient. Leurs cottes étoient décorées de l'écu du royaume; ils avoient la couronne royale et un sceptre d'or. Les hérauts des différens princes souverains d'Allemagne portoient ou un chapeau archiducal, ou une couronne ducale, avec un manteau fendu aux deux côtés, et brodé aux armes de leurs maîtres. Leur sceptre étoit un bâton ou caducée d'argent. Toujours dans le même temps, c'est-à-dire au dix-septième siècle, il y avoit en Angleterre trois rois d'armes: le premier s'appeloit *Jarretière*, du nom de l'ordre; et les deux autres, *Clarence* et *Norray*. Différentes provinces étoient réparties entre ces deux derniers, qui avoient le droit d'y envoyer six hérauts, portant le nom de six comtés, savoir, *Sommerset*, *Chester*, *Windsor*, *Richemont*, *Lancastre* et *Yorc*. Ceux-ci avoient leurs quatre poursuivans d'armes surnommés *Rouge-Dragon*, *Porte-coulisse*, *Bleu-manteau* et *Rouge-croix*. Le roi d'armes d'Ecosse s'appeloit *Lyon*; c'étoit l'écu du royaume. Il avoit sous lui quatre hérauts d'armes, appelés *Albunio*, *Bathsay*, *Bukan* et *Lenox*.

Peu d'auteurs ont écrit d'une manière étendue sur cet objet. Je crois néanmoins à propos d'indiquer ceux qu'on peut lire avec fruit : *Le Théâtre d'Honneur et de Chevalerie, etc. par* André FAVYN ; Paris, 1620, tom. 1, pag. 54 et suiv. — *Origine des Chevaliers, Armoiries et Hérauts*, par *Claude* FAUCHET; Voyez ses Œuvres, 1610, pag. 515 et suiv. in-4°. — *Palais d'honneur du Père* ANSELME ; Paris, 1663, pag. 78 et suiv. in-4°. — ÆNEAS SYLVIUS *de officio et origine Heraldorum, cum aliis ejusdem opusculis* ; in-4°. — *De la primitive institution des Rois, Hérauts et Poursuivans d'armes*, par *Jean* LE FERON ; Paris, 1555, in-4°. — *De l'office des rois d'armes, des Hérauts et Poursuivans*, etc. par *Marc* DE VULSON DE LA COLOMBIERE ; Paris, 1645, in-4°. Ce dernier ouvrage est jusqu'ici le plus complet de tous sur cette matière. On peut encore pousser ces recherches plus loin, et consulter, à la Bibliothèque nationale, plusieurs manuscrits des dépôts de Baluze et de Gaignères. On peut aussi consulter les Vignettes des Manuscrits : le *Traité des Tournois* du roi *René*, manuscrit curieux, dont La Colombière en a copié plusieurs figures ; le *Recueil des Costumes* de GAIGNÈRES, qui est au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

HERCULANUM, autrement HERCULANIUM, HERCULANEUM, ou HERCULEUM, étoit une ancienne ville considérable d'Italie, dans la Campanie, dans les environs de Portici. Selon le récit de Denys d'Halicarnasse, elle paroît avoir existé dès les temps les plus reculés, et avoir été successivement au pouvoir des Osques, des Cuméens, et de plusieurs autres peuples très-anciens. Pline le Naturaliste la place entre Naples et Pompeii. Velleius Paterculus et Florus disent qu'elle fut conquise par les Romains, durant les guerres des alliés. Il paroît que les Romains se sont fixés dans les environs de cette ville, à-peu-près 293 années avant l'ère vulgaire, et qu'ils ont fait d'Herculanum une colonie romaine, ainsi qu'on peut le conclure d'après une inscription en l'honneur de Lucius Manutius Concessanus, préteur de cette ville, et qui a été découverte dans les environs d'Herculanum. Selon l'opinion vulgaire, cette ville, ainsi que celle de Pompeii, disparut totalement à la fameuse éruption du Vésuve, qui date de la première année du règne de Titus, et de la soixante-dix-neuvième de l'ère chrétienne. Dans un *Mémoire* lu à l'*Institut national*, et imprimé dans le *Magasin Encyclopédique*, M. DUTHEIL a fait voir que cette époque n'est guère certaine. Par une suite de faits réunis sous un seul point de vue, il a prouvé que l'éruption, décrite avec tant de feu par Pline le jeune, et qui coûta la vie à son oncle, ne consomma point la perte de ces deux villes. On les voit en effet sortir de leurs ruines sous le règne même de Titus. Elles subsistoient encore sous l'empire d'Hadrien, avec un reste de splendeur. Les beaux caractères de l'inscription tracée sur la base de la statue équestre d'un *Marcus Nonius Balbus*, fils de *Marcus*, sont presqu'évidemment de ce temps-là. On les trouve sous le règne des Antonins. Le récit du festin de Trimalchion, dans le Roman satyrique attribué à Titus Petronius Arbiter, nous fournit plusieurs indices sur l'existence de Pompeii et de quelques édifices d'Herculanum, sous les derniers de ces princes. Dans le monument géographique, connu sous le nom de *carte de Peutinger*, lequel est d'une date postérieure au règne de Constantin, c'est-à-dire au commencement du quatrième siècle, Herculanum et

Pompeïi sont encore debout et même habitées; mais dans l'*itinéraire* dit improprement d'Antonin, on n'a remarqué ni l'une ni l'autre des deux cités; d'où l'on peut conjecturer avec quelque fondement, que la destruction entière d'Herculanum et de Pompeii aura eu lieu dans cet intervalle de temps qui sépare la confection de la *Carte de Peutinger* d'avec la rédaction de l'*Itinéraire*. L'éruption arrivée en 471 causa les plus affreux ravages. Selon Marcellin, les cendres que vomit alors le Vésuve, couvrirent toute la face de l'Europe. Elles volèrent jusqu'à Constantinople, où, selon cet auteur, on institua une fête anniversaire en mémoire de cet étrange phénomène. Il est très-probable que les villes d'Herculanum et de Pompeii disparurent à cette époque, et qu'il n'en resta plus de vestige sur la surface du globe. M. Dutheil pense qu'après la fatale éruption de 471, ceux des habitans de Pompeii qui avoient eu le bonheur d'échapper au dernier désastre, se retirèrent à Nola, dans la Campanie, et que ceux d'Herculanum qui s'étoient dérobés, comme les premiers, aux fureurs du volcan, se réfugièrent à Naples. Ils y formèrent une espèce de tribu particulière. Le quartier où ils s'établirent, étoit comme isolé des autres portions de la ville. Par-là s'explique la dénomination de *regio Herculanensium*, ou *quartier des Herculaniens*, qu'on a remarquée sur plusieurs monumens lapidaires découverts à Naples. Par-là s'expliquent encore différentes inscriptions que de savans antiquaires napolitains, et principalement le célèbre Mazochi, dans sa *palæstra Neapolitana*, ont recueillies et publiées. Ces inscriptions nous représentent les Herculaniens formant une espèce de république gouvernée, ou du moins présidée par ses propres magistrats. On ne peut douter qu'elles n'aient appartenu à la ville de Naples. Le style dans lequel elles sont conçues, donne lieu de penser qu'elles ont été tracées à-peu-près dans le moyen âge, du moins bien postérieurement au temps où la ville d'Herculanum fut engloutie par le Vésuve.

D'après les renseignemens puisés par M. Dutheil dans les historiens napolitains, il paroît certain que, dès la fin du seizième siècle, on avoit entrepris des fouilles dans les environs d'Herculanum. Mais elles furent bientôt interrompues et ensevelies dans l'oubli, jusqu'au dix-huitième siècle. En 1706, un prince d'Elbeuf de Lorraine arriva à Naples à la tête de l'armée impériale envoyée contre Philippe v; il y épousa, en 1713, la fille du prince *de Salsa*. Ce mariage l'engagea à se fixer à Naples. En 1720, il se fit construire une maison de campagne sur les bords de la mer près de Portici. Afin de l'embellir de monumens de l'antiquité, il acheta différens ouvrages rares en marbre, qu'un cultivateur avoit trouvés en creusant un puits. Ce puits se trouvoit près du jardin des Augustins-Déchaussés; on le perça d'abord à travers la lave, jusqu'à ce qu'on parvînt à une terre un peu ferme, qui étoit la cendre du Vésuve, où l'on trouva trois statues de femmes vêtues. Ce puits existe encore; il se trouve immédiatement au-dessus du théâtre, qui reçoit le jour au moyen de cette ouverture. Le prince d'Elbeuf ne fut pas long-temps sans acquérir lui-même le terrein où ce paysan avoit trouvé les statues; et il y fit faire des fouilles à ses frais. Bientôt il trouva des fragmens de colonnes, et quelques statues de travail grec. En continuant ces fouilles, on trouva encore plusieurs autres colonnes et des statues, dont le prince d'Elbeuf fit présent au prince Eugène de Savoie. Après la mort de ce dernier, ces statues

furent acquises par l'électeur de Saxe, alors roi de Pologne, qui les fit réunir dans un pavillon du grand jardin de Dresde, aux monumens qu'il avoit achetés au cardinal Alexandre Albani et à la famille Chigi. Depuis les fouilles du prince d'Elbeuf, on découvrit aussi un grand nombre d'ouvrages antiques précieux. De pareilles richesses que le bruit public augmenta encore, excitèrent l'attention du gouvernement de Naples; jaloux de s'approprier les monumens renfermés dans le sol, il défendit sévèrement à tout particulier de faire dorénavant des fouilles. Ce ne fut cependant qu'une trentaine d'années après, que le gouvernement fit continuer ces fouilles avec ardeur, lorsque le précédent roi d'Espagne prit paisiblement possession du royaume qu'il avoit conquis, et qu'il eut fait de Portici son habitation du printemps. Le succès de ces fouilles surpassa de beaucoup les espérances qu'on en avoit conçues. Après qu'on eut enlevé la terre jusqu'à la profondeur d'environ 80 pieds, on découvrit enfin le sol d'une ville, qui avoit été entièrement enterrée à cette profondeur, entre les deux bourgs de Portici et de Resina situés à six lieues de Naples, entre le Vésuve et le bord de la mer. Il n'y avoit donc plus de doute que ce ne fût l'ancienne ville d'Herculanum; et en continuant les fouilles, on trouva tant d'antiquités, que, dans l'espace de six à sept ans, le roi de Naples en put former un Musée extrêmement précieux qui fut placé à Portici. Sous les ruines et sous les décombres, on découvrit plusieurs édifices d'une très-grande étendue, entr'autres un théâtre presqu'entier et un temple, dans lequel on trouva une statue de Jupiter. Nous traiterons plus bas du théâtre, qui doit être regardé comme un des monumens les plus remarquables de l'antiquité, et dont la beauté doit donner une grande idée du goût des habitans d'Herculanum pour les spectacles. Ils étoient en effet célèbres dans l'antiquité, par leur amour pour ce genre de plaisir, et quelques auteurs contemporains ont prétendu que les habitans d'Herculanum, menacés de périr, avoient préféré le plaisir des spectacles au soin de leur propre conservation, et s'étoient exposés aux flammes et à une grêle de pierres. Mais Dion Cassius nous apprend que l'embrasement du Vésuve avoit été précédé pendant plusieurs jours, de secousses de tremblemens de terre; du reste, si le récit qu'on vient de rapporter étoit exact, on auroit sans doute trouvé beaucoup de squelettes dans les fouilles faites au théâtre. Parmi les objets remarquables qu'on a découverts dans les fouilles d'Herculanum, il faut citer le squelette d'un homme presqu'entièrement conservé, qu'on trouva sous l'escalier d'une maison, et qui tenoit dans une main une bourse remplie de petites pièces de monnoie: on essaya de l'enlever; mais à peine l'eut-on touché, qu'il tomba en poussière.

La découverte du théâtre fut suivie de celle des temples, situés à peu de distance. On trouva les restes de deux, de grandeur différente. L'un avoit 150 pieds de longueur, sur 60 de largeur; l'autre, 60 de longueur, sur 45 de largeur. Ce dernier n'étoit peut-être qu'une espèce d'*ædicula*, ou de chapelle. Dans l'intérieur cependant, il y avoit des colonnes, et les murs étoient enrichis de peintures à fresque et de dalles de marbre, sur lesquelles on lisoit les noms des magistrats qui avoient présidé à l'inauguration du temple, ainsi que de ceux qui avoient contribué à sa construction et à son entretien. En face de ces deux temples, on trouva un troisième édifice, que plusieurs connoisseurs ont pris pour le *forum*

civile d'Herculanum, que d'autres au contraire ont regardé comme un temple périptère. La surface de cet édifice occupoit un parallélipipède, long de 228 pieds, et large de 152; il étoit entouré de colonnes qui soutenoient les voûtes du péristyle intérieur. Au-dedans, il y avoit encore d'autres galeries soutenues par des colonnes. Les statues de bronze qui s'étoient trouvées dans les entre-colonnemens, étoient presque toutes fondues, brisées, mutilées. L'intérieur de ce monument étoit pavé en marbre, et les murs étoient peints à fresque. Une partie de ces peintures a été détachée avec le mur, et transportée dans le Cabinet du roi de Naples.

Toutes les rues d'Herculanum étoient droites, et comme tracées au cordeau; de chaque côté il y avoit une espèce de trottoirs pour la commodité des piétons. Elles étoient pavées de pierres et de laves; et ce pavé étoit semblable à celui qu'on remarque encore aujourd'hui dans les rues de Naples; ce fait prouve, à ne pas en douter, que, dans des temps très-reculés, il y avoit eu des éruptions du Vésuve, qui ont fourni des laves propres à paver ces villes. L'intérieur de plusieurs maisons étoit peint à fresque, et offroit un grand nombre de peintures qui représentoient des sujets mythologiques ou historiques; le roi les fit presque toutes transporter dans son palais de Portici. Plusieurs de ces peintures représentent des fleurs, des feuillages, des oiseaux assis sur des rubans, suspendus par le bec ou par les pieds, etc., des poissons ou d'autres animaux. Celles que le roi a fait placer dans son palais, sont au nombre d'environ 700, de différentes grandeurs. La plupart n'ont que dix à douze pouces de hauteur et une largeur proportionnée. Il y en a beaucoup qui représentent de très-jolies figures de femmes sur un fond noir ou très-brun, des petits Génies, des Amours, des arabesques, différens animaux, des vases, des coquillages, etc. *V* la description des grandes compositions, à l'article PEINTURE.

Outre cette collection précieuse de peintures, il y a encore dans le Cabinet du roi de Naples à Portici un nombre considérable de statues de différentes grandeurs, déterrées à Herculanum, et dont la plupart sont en bronze. Elles ont été pour la plupart, figurées et décrites dans les deux volumes *dei Bronzi d'Ercolano*. Tous les temples de cette ville, lors de la découverte, renfermoient encore tous les instrumens et les ustensiles qui avoient autrefois servi aux sacrifices et aux autres cérémonies religieuses pratiquées dans les temples. On en enleva un grand nombre en marbre, en bronze, et même en verre. Les uns servoient à faire des libations, à contenir l'eau lustrale, à y garder le vin dont on aspergeoit les victimes. Tous ces trépieds, vases, patères, etc., sont travaillés avec tant de goût, et d'une forme si agréable, que, depuis long-temps, ils ont excité l'attention des connoisseurs, et que leurs formes ont été imitées par nos artistes, et dans l'ameublement de nos jours. On a trouvé encore dans les ruines d'une maison de campagne qu'on croit avoir appartenu à la famille des Pisons, un grand nombre de manuscrits, la plupart sur papyrus ou sur une matière semblable. Ils étoient en forme de rouleaux, ou *volumina;* la plupart avoient environ six pouces de longueur, et deux à trois pouces de diamètre. On en a transporté à-peu-près 800 dans le Musée de Portici. Ces rouleaux ayant été carbonisés par l'effet de l'éruption qui fit périr Herculanum, on voit facilement que la matière roulée, dès qu'on veut la dérouler, doit se réduire en poussière. Cette opération exige donc des soins et

une patience dont peu de personnes sont capables. Le Père *Antonio Piaggi*, moine napolitain, ne se laissa pas rebuter par ces difficultés; il imagina un appareil, qui a la forme d'un châssis, où le rouleau ou volume qu'on veut dérouler est suspendu en l'air à des cordons de soie, attachés à de petites vis; tout est alors disposé de manière qu'on n'est pas obligé de toucher au rouleau avec autre chose qu'un style ou poinçon très-délié, et qui sert à détacher les lames délicates et frêles de la substance carbonisée du papyrus; on a en même temps la précaution de tenir prête une feuille très-mince, couverte d'une gomme sur laquelle s'appliquent ces lames, afin qu'elles puissent se détacher du rouleau sans perdre leur position naturelle et sans troubler ce nuage léger que les caractères antiques présentent sur le fond noir, de manière qu'ils puissent être lus par un œil exercé, et être interprétés. Le feu, qui avoit carbonisé la plupart de ces rouleaux, avoit cependant eu l'avantage de les préserver de la moisissure; sur d'autres, l'action du feu n'a pas été assez complète pour empêcher l'humidité de les pénétrer et de les corrompre entièrement. Quant à ceux-ci, et à quelques autres écrasés par le poids des ruines, il a été impossible jusqu'à présent de les dérouler. La difficulté de trouver des hommes assez habiles et assez patiens pour se livrer à un travail qui présente tant de difficultés, les accidens fréquens qui forcent à abandonner tantôt une pièce, tantôt une autre, joint au peu de zèle que, selon le témoignage de plusieurs voyageurs, on mettoit à ce travail dont on ne s'occupoit guère que lorsque quelqu'étranger de distinction témoignoit le desir d'y assister, sont cause que depuis tant d'années il y a eu si peu de ces manuscrits qu'on ait réussi à dérouler jusqu'à la fin, ou même jusqu'au commencement du livre; car c'est dans la partie la plus intérieure que se trouve ordinairement le commencement de l'ouvrage. On a été jusqu'à présent peu heureux pour les ouvrages contenus dans les rouleaux qu'on est parvenu à déchiffrer. On n'y a trouvé que les *Traités du Rhéteur* Philodème, dont l'un, *sur la Musique*, est déjà imprimé, avec les supplémens et le savant commentaire de *Carlo* Rosini, évêque de Pouzzole. Le roi des Deux-Siciles a fait présent au premier Consul de six des mieux conservés de ces manuscrits, afin que l'explication en parût moins difficile. Il y a quelque temps, on a annoncé qu'un Anglais avoit obtenu la permission de dérouler ces manuscrits, et qu'il se proposoit de pousser ce travail avec la plus grande activité.

Outre le nombre immense d'instrumens destinés aux cérémonies religieuses qu'on a trouvés dans les temples et les édifices d'Herculanum, on a découvert encore dans les maisons particulières quantité d'instrumens et d'ustensiles domestiques, tels que tables, lampes, candelabres, etc. du plus beau travail et de la plus belle forme, et dont une partie a été publiée dans le *Voyage de Naples* de l'abbé Saint-Non, et dans l'ouvrage italien qui contient la description des monumens d'Herculanum, au troisième volume des bronzes. Le Musée contient encore un grand nombre de différens autres objets; mais il y en a plusieurs qui sont remarquables moins par eux-mêmes, que par leur belle conservation. Ils sont rangés dans des armoires qui occupent sept ou huit chambres. Dans l'une on voit toutes sortes de fruits et de comestibles, dont la forme est encore assez bien conservée pour pouvoir les reconnoître. On y voit des fèves, des noix, des figues, des raisins secs, des pains entiers, parmi lesquels il y en a un qui a

huit pouces de diamètre et quatre pouces de hauteur, et sur la croûte duquel est imprimée une inscription latine. On y a encore suspendu des filets d'oiseleur et de pêcheur, des pelotes de fil, des semelles tricotées, des morceaux de galons d'or, etc. objets trop combustibles pour avoir pu se conserver s'ils n'avoient pas été enfermés dans des cassettes et des boîtes impénétrables à la cendre et à la lave brûlantes. D'autres armoires contiennent tous les objets employés au bain, des linges pour s'essuyer, des strigils, des petits flacons dans lesquels on mettoit l'huile ou les odeurs, des bassins et des vases de bronze qui servoient à verser et à transvaser l'eau et à la chauffer. On y conserve encore des instrumens de musique, entr'autres des flûtes en os, qui heureusement ont pu résister à la chaleur, des sonnettes en bronze, des tessères en ivoire, sur lesquelles on lit le nom de la pièce, celui de l'auteur, et le numéro de la place qu'on devoit occuper au théâtre. Il a déjà été observé plus haut que sur plusieurs de ces tessères on lit le nom d'Æschyle. On y voit aussi des dés à jouer qui ressemblent parfaitement à ceux dont on se sert actuellement; on en conserve également au cabinet des Antiques de la Bibliothèque. Les dés à jouer trouvés à Herculanum offrent cela de particulier, qu'on peut les ouvrir d'un côté pour y mettre du plomb et pour produire ainsi le coup qu'on desire; on voit d'après cela qu'ils avoient appartenu à des joueurs de mauvaise foi. On y voit aussi un étui de chirurgien renfermant toutes sortes d'instrumens en cuivre et en argent. Une des armoires contient, entr'autres objets remarquables, des petites tablettes enduites de cire, qui servoient sans doute de souvenirs. On a aussi trouvé à Herculanum une peinture représentant une jeune fille tenant d'une main des tablettes semblables, et un stylet de l'autre, et qui semble réfléchir sur ce qu'elle veut écrire. On montre encore dans ce Musée une plume en bois de cèdre, taillée comme les nôtres, et dont on se servoit probablement pour écrire avec de l'encre; cette plume est un peu noire, mais sans être brûlée. La même armoire contient aussi tout ce qui fait partie de l'ajustement et de la toilette d'une femme, comme des colliers, des bagues, des pendans d'oreilles, un bracelet d'or composé de deux demi-cercles contenus par des fils d'or, des dés à coudre, des épingles de coiffure, etc. qui prouvent que les femmes d'alors étoient aussi inventrices, et qu'elles savoient mettre autant de goût que celles d'aujourd'hui dans leur parure. Le nombre des ustensiles de cuisine étoit si considérable, qu'on en pouvoit garnir, dans le Musée même, une cuisine complète. Dans ce nombre on a trouvé presque tous ceux dont on se sert encore dans nos cuisines, des chaudrons, des grils, etc. On y remarque sur-tout beaucoup de petits ustensiles d'un métal qui ressemble à notre fer-blanc ou fer battu étamé, et qui paroissent avoir servi pour faire des sucreries, etc.; ces petits ustensiles ont des formes variées, celle d'un rond, d'une étoile, etc. Les couteaux, les pincettes, et tout ce qui étoit travaillé en fer avoit infiniment souffert par la rouille. Il paroît du reste que les vases dont on se servoit pour la cuisine n'étoient pas de cuivre pur, mais d'une composition. Il y en avoit plusieurs qui étoient argentés. La principale collection et la plus importante de ce Musée est celle des lampes antiques. Ces ustensiles étant ou de bronze ou de terre cuite, on les a trouvés très-peu endommagés sous les ruines d'Herculanum. On voit à Malmaison une suite d'ustensiles et de meubles tirés d'Herculanum, dont le roi de Naples a fait présent à madame Bonaparte. On en trouve le catalogue publié

par M. Carelli dans le *Magasin Encyclopédique*, année 1803, IX, t. 2, p. 94. Parmi les objets qui frappent principalement l'attention des voyageurs, on remarque sur-tout les deux statues équestres des consuls *Nonius Balbus*, père et fils, placées dans deux armoires vitrées en bas de l'escalier du palais. Elles sont en marbre et à-peu-près le double de la grandeur naturelle. On les a trouvées dans les premières fouilles qu'on a faites, non pas dans le théâtre, ainsi que quelques auteurs l'ont avancé, mais dans le portique d'un édifice placé près du forum et du théâtre. Le caractère de ces statues est simple et naturel. La statue du jeune Balbus a été trouvée sans être endommagée; mais celle du père manquoit de la tête et d'un bras qu'on a restaurés : malheureusement on a couvert ces statues d'une couche de couleur de terre afin de cacher la restauration. *Voyez* Equestre.

Presque toutes les statues trouvées à Herculanum sont de métal, à l'exception des deux qu'on vient de citer et d'un très-petit nombre d'autres exécutées en marbre. Pline et les autres auteurs de l'antiquité citent un grand nombre de statues en bronze, mais il ne nous en est guère resté, parce que la cupidité et le besoin les ont également détruites et qu'on les a souvent fondues pour en faire de la monnoie, ce qui rend celles de métal plus précieuses. Le nombre des statues de différentes grandeurs qu'on a trouvées à Herculanum et à Pompeii monte à plus de cent cinquante. La statue de Mercure, de grandeur naturelle, trouvée dans les ruines de Portici en 1758, mérite d'être citée en premier lieu. Elle doit être l'ouvrage d'un des principaux maîtres. Une figure de femme, trouvée en 1759 à Herculanum, et qui étoit un des ornemens du quadrige découvert en même temps que le théâtre, mérite la seconde place parmi ces ouvrages de l'art, par la noblesse et la beauté de sa figure et par la légèreté de son vêtement. A juger d'après sa coiffure, il paroît que c'est Junon. Un faune ivre n'est pas moins remarquable par l'art avec lequel il est travaillé. Il est étendu sur une peau de lion, et appuie son bras gauche sur une outre : il est plus grand que nature; le dessin de cette figure est parfaitement régulier, l'expression de l'ivresse et de cette gaîté bacchique qui se montre sur-tout par le mouvement des doigts de la main droite est très-remarquable. On y voit encore une victoire d'une très-grande beauté; une petite statue de Vénus ayant un dauphin à ses côtés et qui paroît dans l'attitude de mettre à ses pieds l'ornement appelé par les Romains *armillæ* et par les Grecs *périscélides* (*Voyez* Périscelides); une statue de Diane en course et sur le point de lancer une flêche; un Mercure tenant une bourse comme dieu du commerce; une Fortune tenant une corne d'abondance; ces trois figures ont un pied de hauteur; un faune endormi de grandeur naturelle; la tranquillité du sommeil est exprimée dans cette figure avec tant de vérité, qu'on peut la placer à juste titre au nombre des principaux morceaux de ce Musée; deux très-belles canéphores de plus de six pieds de hauteur, et dont l'une est vêtue d'un *peplum;* une amazone à cheval coiffée d'un casque et dans l'attitude de lancer son javelot : cette statue n'a que seize pouces d'élévation; une statue d'une grande beauté représentant un homme vêtu seulement d'un manteau, ayant le pied droit appuyé sur un bloc et le coude du bras droit appuyé sur son genou, tandis que le bras gauche est caché sous le manteau : son air imposant et les cornes dont sa tête est ornée font présumer que c'est un personnage illustre (*Voy.* Cornes); quelques antiquaires ont pensé que cette figure étoit celle de Seleucus Nicator,

un des successeurs d'Alexandre, au sujet duquel on rapporte qu'un jour il arrêta, lui seul, un taureau farouche qui s'étoit arraché de l'autel, et qu'il l'avoit reporté au lieu du sacrifice, ce qui peut-être a été cause qu'il mit à son casque des cornes, symbole de la force et du pouvoir; une figure très-agréable qu'on y remarque est celle d'un génie ailé tenant dans la main gauche un raisin, et sous le bras un animal qui ressemble à un lièvre; enfin, une petite figure de femme placée sur la pointe des pieds sur un globe; quelques antiquaires ont pris cette figure pour une déesse de la Fortune, parce qu'en effet cette divinité est caractérisée sur plusieurs monumens antiques par une roue ou un globe, symboles de l'inconstance; d'autres pensent que ce n'est tout simplement qu'une danseuse qui se balance sur un globe, jeu d'adresse dont les anciens étoient assez amateurs. Un danseur qui se dresse sur la pointe des pieds n'est pas d'une moindre beauté. Cette figure n'a que neuf pouces et demi de hauteur, celle de la danseuse en a seize.

La collection de vases, de trépieds, de lampes, de candelabres et d'autres instrumens et d'ustensiles domestiques de l'antiquité, ainsi que de plusieurs instrumens de musique, qu'on voit dans le Musée de Portici, est extrêmement remarquable, non-seulement par la beauté et le bon goût du travail, mais aussi parce que ces objets peuvent servir à expliquer différens usages auxquels ils doivent avoir servi soit dans les cérémonies religieuses, soit dans la vie domestique. Parmi les objets singuliers qui frappent les regards des curieux dans les premières salles du Musée de Portici, on doit citer deux tables rondes en marbre. Elles sont posées sur des têtes de lion, dont le corps est terminé en griffes. Ce support est contenu par trois traverses qui se réunissent à un plateau rond orné d'une rosette. Chacune de ces tables supporte un trépied d'un travail excellent et plein de goût. L'un est porté par trois satyres, l'autre par trois sphinx, supportés eux-mêmes par des cornes d'abondance qui se terminent en griffes. Les sphinx peuvent faire penser que ce trépied étoit consacré au culte d'Apollon. Ce monument est de métal; sa hauteur, y compris la base, est de trente-quatre pouces et demi. Dans le théâtre, on a aussi trouvé une *sella curulis* ou *chaise curule* en bronze (*Voy*. Chaise curule.) qui avoit probablement servi au consul ou à quelqu'autre magistrat, pour s'y asseoir dans le théâtre. Quant aux lampes antiques, aux candelabres, aux patères, aux preféricules, etc. tous sont de la plus grande beauté et exécutés avec beaucoup de goût. Au nombre des lampes il y en a une d'un travail singulier, et qui probablement étoit un *ex-voto*; elle est en forme de croissant, symbole de Diane; on y voit l'aigle, oiseau de Jupiter, et les deux cornes sont terminées par deux têtes qui paroissent être celles de Minerve et de Junon. Deux vases de terre cuite représentent des figures humaines grotesques, et paroissent avoir servi à quelqu'usage semblable à celui de nos théières. Sous les ruines de ces villes, on a aussi trouvé plusieurs instrumens de musique, tels qu'une lyre, un sistre, des crotales, une espèce de harpe triangulaire, une cymbale, des flûtes en os et en ivoire. (*V*. ces mots.) Parmi les ustensiles conservés dans ce Musée, il y en a plusieurs qui sont remarquables par la singularité de leur forme, entr'autres on y voit un enfant assis tenant sur ses genoux un encensoir et ayant l'air de se chauffer; il paroît que cette figure n'a servi qu'à brûler de l'encens. On y voit encore un grand nombre de Lares, une main armée du ceste; et deux figures équestres de métal qui semblent aller au plus grand galop: il n'y a

de traces ni du frein ni de la selle; elles représentent sans doute des *désultores*. (*V.* ce mot.) Parmi les objets qu'on trouve dans le Musée de Portici, il y a enfin aussi un grand nombre de phallus.

Winckelmann dans sa lettre au *comte de Brühl* sur les découvertes d'Herculanum, donne des détails sur la méthode qu'on pratique dans les fouilles: elle est telle, qu'il n'est guère possible que la plus légère portion de terrein échappe aux recherches des travailleurs. On fait une tranchée principale qu'on pousse en ligne droite; à mesure qu'on avance, on fouille sur la droite un espace en quarré de six palmes dans tous sens; et après avoir fait le déblai des terres, on fouille vis-à-vis un terrein de la même étendue, et la terre de cette nouvelle fouille est transportée dans l'espace qui est vis-à-vis et que l'on vient de quitter, et ainsi de suite. On observe cette méthode non-seulement pour diminuer les dépenses, mais encore pour soutenir les terres supérieures en les appuyant par ces décombres. Les étrangers et les voyageurs qui ne peuvent examiner toutes ces opérations qu'en passant, souhaiteroient que rien ne fût comblé, et qu'il fût possible de voir l'ensemble de toute la ville souterraine d'Herculanum. Mais c'est un jugement porté d'après les premières impressions, qui ne sont fondées ni sur un examen raisonné de la nature du lieu, ni sur d'autres circonstances. A l'égard du théâtre, l'opération étoit possible, et la chose en méritoit bien la dépense. On ne peut approuver qu'on se soit contenté de découvrir les sièges, qu'il étoit assez facile de se représenter d'après tant de théâtres anciens, tandis qu'on a laissé la scène couverte et ensevelie; cette partie étoit cependant la plus essentielle et celle dont nous n'avons point une connoissance bien précise et bien nette. Il est vrai qu'on a commencé à travailler pour donner cette satisfaction aux curieux et aux savans, et que les degrés qui conduisent de l'arène ou parterre à la scène, sont déjà découverts, de sorte qu'on peut espérer qu'avec le temps on pourra, au moins sous terre, jouir entièrement du théâtre d'Herculanum. Quant à la découverte de la ville entière, ceux qui formeroient ce souhait devroient penser que les maisons ayant été écrasées par le poids énorme des laves, on n'en verroit guère que les quatre murailles. D'ailleurs, comme on a coupé et enlevé des parties de murs chargées de peintures, pour ne pas les laisser exposées à l'air et à la pluie, on verroit les plus belles maisons détruites et délabrées, tandis que les plus communes paroîtroient plus entières et mieux conservées. Si l'on eût entrepris de faire sauter les laves, de fouiller et d'enlever toutes les terres, on se seroit engagé dans des dépenses excessives, sans autre avantage que de présenter de vieilles murailles délabrées, et sans autre objet que de satisfaire le desir mal entendu de quelques curieux: il faudroit sacrifier une ville bien bâtie et très-peuplée pour exposer au jour une ville ruinée ou plutôt un monceau de pierres. Mais à s'en tenir à la découverte entière du théâtre, on ne perdroit que le seul jardin des Augustins-Déchaussés, sous lequel il est situé.

Ceux qui desirent voir entièrement découvertes les quatre murailles des maisons qui ont été autrefois ensevelies, peuvent, dit Winckelmann, aller à Pompéii, où l'on peut ruiner et bouleverser le terrein sans rien risquer, parce que toute la ville est couverte d'une terre peu fertile. Anciennement ce canton produisoit le vin le plus délicieux, mais les vignobles qu'on y voit aujourd'hui sont très-médiocres, et leur entière destruction ne causeroit pas un grand dommage au pays.

Dans cette contrée on est exposé plus qu'en aucun autre endroit, à des exhalaisons dangereuses auxquelles on a donné le nom de *Muffeta*, qui dessèchent toutes les productions de la terre, et qui précèdent assez généralement l'éruption prochaine de la montagne, et commencent par se faire sentir dans les souterrains. On voit par ces détails sur la manière dont on se gouverne dans ces travaux, qu'une si grande nonchalance doit laisser encore à nos descendans un beau champ à de nouvelles fouilles et à de nouvelles découvertes, avec des dépenses moins considérables.

Une des découvertes les plus intéressantes qu'on a faites à Herculanum est celle du théâtre, qui nous a fourni non-seulement une connoissance étendue de la forme que les théâtres avoient alors, mais encore beaucoup de détails sur le genre et le goût des décorations. On a lieu de regretter que l'état actuel de cet édifice, couvert et pénétré de laves et de cendres, ne permet pas de l'examiner à loisir et entièrement; on est cependant parvenu au point que des architectes habiles ont été en état de lever des plans de ses parties principales à l'aide des connoissances qu'on avoit déjà sur la disposition des anciens théâtres. Comme le jour ne peut y parvenir du dehors que par le puits qui a donné lieu aux premières fouilles, on est obligé de faire toutes les recherches à l'aide de flambeaux; une grande partie de l'intérieur est encore comblée de laves, de sorte qu'il a fallu y placer des étaies, pour empêcher la masse de s'écrouler. Par les fouilles qu'on y a faites, on a vu cependant que ce théâtre étoit orné d'arcades et de colonnes. Les chapiteaux des colonnes du théâtre d'Herculanum étoient d'ordre corinthien; sa partie intérieure étoit en assez bon état, sur-tout le *proscenium* qui étoit presqu'entièrement intact. On y voit encore une partie de la scène, et la base de l'une des colonnes; il n'y a plus des autres que leur place. De chaque côté du proscenium on a trouvé des ouvertures régulières qui, selon l'opinion d'habiles antiquaires, ont servi pour y placer des machines destinées à diriger et à changer les décorations. Les statues placées dans les niches du proscenium, étoient en bronze, et ont été transportées dans le Musée du roi. Elles représentent des muses, et l'on découvre encore dans la lave l'empreinte d'une de ces statues. Dans le nombre il y avoit aussi des statues de marbre; mais on n'a trouvé de celles-ci que des fragmens disséminés dans l'orchestre et sur les marches.

Tous ces fragmens et les restes de colonnes brisées peuvent faire juger aisément de la magnificence de ce théâtre, auquel le tremblement de terre dont l'éruption du Vésuve étoit précédée a été plus funeste encore que la lave et les cendres qui ont ébranlé et comblé l'édifice sans le détruire. Les murs de l'intérieur du théâtre étoient revêtus de marbres précieux, et les pavés étoient également de marbre. Celui de l'orchestre, qu'on a été assez heureux pour sauver, est de jaune antique. Toutes les chambres qui appartenoient au théâtre étoient ornées de peintures et sur-tout d'arabesques dont une partie se voit encore au Musée de Portici. Le peu de soins qu'on a mis d'abord dans ces fouilles a été cause qu'on ne pouvoit point atteindre les objets placés sur les bases en haut des marches les plus élevées; c'est ce qui fait qu'on ignore s'il y a eu un char ou seulement des chevaux. Winckelmann assure lui-même que les opinions varient beaucoup à cet égard, et qu'il est même incertain si le cheval de bronze, conservé dans le Musée de Portici,

a appartenu à un quadrige ou à un bige ; ce qui est certain, c'est que dans les ruines du théâtre on a trouvé un grand nombre de fragmens de statues de chevaux en bronze, dont on a employé une partie pour composer celle qui se voit dans la cour du Musée ; les autres fragmens très-nombreux ont été fondus. Aux marches les plus élevées, le diamètre du théâtre étoit de 234 pieds ; et en comptant seize personnes assises par toise quarrée, on a calculé que le théâtre pouvoit contenir environ 10 mille spectateurs; WINCKELMANN suppose qu'il pouvoit en contenir 30 mille : mais ce calcul est évidemment exagéré. PIRANESI a publié une description de ce monument. *Voyez* THÉATRE.

Lorsque les monumens anciens découverts à Herculanum, à Pompéii et à Stabiæ, commencèrent à devenir nombreux, le roi de Naples, qui les avoit fait recueillir dans son Musée, fonda une académie qui devoit en publier la description et l'explication. En 1757, les membres de cette academie étoient au nombre de quinze; ils devoient s'assembler chaque semaine une fois chez le secrétaire d'état le marchese *Bernard* TANUCCI, qui étoit chargé de revoir et de publier leur travail. Le chanoine MAZOCCHI, les deux marchesi GALLIANI et PADERINI, le Père DELLA TORRE et le Père BAJARDI se trouvoient au nombre des académiciens. Ce dernier publia un *prodromus* très-diffus des antiquités d'Herculanum, en 5 vol. in-4°., Naples, 1752 et suiv. ; et le premier volume d'un catalogue in-fol. des mêmes antiquités, Naples, 1754. Cette académie cependant ne fut pas de longue durée. Quelques membres étant morts, on négligea de les remplacer ; d'autres étoient absens, et les travaux de l'académie n'eurent pas le succès desiré. Les explications qu'ils avoient préparées étoient tellement étendues et contenoient des discussions si hétérogènes, que le marchese *Tanucci* se vit obligé d'en retrancher la plus grande partie. Depuis ce temps, le secrétaire d'état *Pasquale* CARCANI continua seul à donner l'explication des principales peintures du Musée de Portici, dont il a paru cinq volumes, Naples, 1757 à 1779, in-fol. Outre ces explications des peintures, on a encore deux volumes de bronzes, l'un contenant les bustes, l'autre les statues, un volume de lampes et candélabres, et un volume qui contient le manuscrit déroulé dont il a été question plus haut. Cet ouvrage précieux est imprimé aux frais du roi, qui en fait présent aux personnes qu'il veut distinguer ; leur décès a fourni un certain nombre d'exemplaires au commerce de la librairie. Cet ouvrage cependant est bien loin de contenir la description de tous les morceaux curieux que renferme le Musée de Portici

Outre cet ouvrage, on trouve encore des détails sur les antiquités de Pompéii conservées à Portici, dans presque tous les voyages qui parlent du royaume de Naples, principalement dans ceux de SAINT-NON, LALANDE, BARTELS et MÜNTER. On peut encore consulter sur les découvertes d'Herculanum, etc. la *Lettre de Winckelmann au comte de Brühl ; la relation des nouvelles découvertes faites à Herculanum*, par le même auteur; enfin ses seize lettres écrites en italien, et adressées à M. *Bianconi*. La traduction française de ces trois ouvrages a été publiée à Paris en 1784 par M. JANSEN, in-8°. FOUGEROUX DE BONDAROY, de l'académie royale des Sciences, a donné des *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts, avec un Traité sur la fabrique des Mosaïques*, Paris, 1770, in-12. *Henri Math. August.* CRAMER publia à Halle en

1775, des *Détails pour servir à l'histoire des découvertes d'Herculanum*, avec une préface de J. J. RAMBACH. Un petit ouvrage allemand : *Sur les Ruines d'Herculanum et de Pompeii*, Gotha, 1791, in-8°., avec figures, donne un résumé intéressant sur ces découvertes. *Voy.* POMPEII, FOUILLES.

HÉRÉSIE ; beaucoup de peintres et de sculpteurs modernes, dit WINCKELMANN dans son *Essai sur l'Allégorie*, ont employé leur talent à représenter l'Hérésie de la manière la plus hideuse aux pieds des figures et des statues de saints; de sorte qu'ils regardent comme le plus grand artiste celui qui a réussi à lui donner les formes les plus horribles et les plus dégoûtantes. De semblables représentations sont employées souvent dans l'église de Saint-Pierre à Rome. Winckelmann pense que si toutefois on veut figurer l'Hérésie, on rendroit mieux cette idée en la représentant sous les traits d'une belle femme qui se prosterne à terre pour cacher sa honte, ou qui médite avec amertume les moyens de venger son humiliation.

On appelle *hérésie*, en peinture, en sculpture, etc. tout ce qui s'éloigne des règles de l'art.

HERMAPHRODITE. (*Voy.* Dict. Mythol. à ce mot.) On voit, dans la galerie des statues du Musée Napoléon, sous le n° 221, une statue couchée qui représente un Hermaphrodite; c'est une répétition antique du célèbre *Hermaphrodite Borghese*. Cette excellente sculpture n'est peut-être elle-même, dit M. Visconti, qu'une imitation en marbre d'un Hermaphrodite en bronze exécuté par Polyclès, et cité par Pline. Dans la représentation des hermaphrodites, les artistes de l'antiquité ont combiné les beautés des deux sexes. Toutes ces figures ont le sein d'une femme, avec les organes du sexe masculin ; du reste, elles sont femmes pour la taille et pour les traits du visage. L'hermaphrodite doit être considéré comme une fiction de l'imagination d'un peuple qui savoit tout embellir; les Grecs désignoient, par l'hermaphrodite, un être qui réunit toutes les perfections des deux sexes. Il est le fruit des amours de Mercure et de Vénus, ainsi que l'indique l'étymologie du nom. Vénus étoit la beauté par excellence ; Mercure, à sa beauté personnelle, joignoit l'esprit, les connoissances et tous les talens. L hermaphrodite est donc un être qui possède toutes les perfections physiques et morales attachées à la nature humaine ; ce qui est indiqué par la réunion des deux sexes. Les peintures des vases grecs nous font voir fréquemment des génies hermaphrodites.

HERMATHÈNE; souvent les hermès étoient surmontés de deux têtes adossées (*Voyez* HERMÈS); il nous est resté plusieurs hermès de cette sorte, dont quelques-uns sont figurés parmi les bustes du Musée Pio-Clémentin. Cicéron, dans une de ses Lettres à Atticus, parle d'une hermathène qu'il dit devoir être un bel ornement du gymnase pour lequel elle étoit destinée. Comme le mot hermès étoit souvent employé pour désigner en général une pierre carrée en gaîne qu'on faisoit surmonter d'une tête (*Voyez* HERMÈS), il y a des auteurs qui ont pensé que le mot hermathène ne signifioit qu'un hermès surmonté d'une tête de Minerve, déesse que les Grecs désignoient par le nom Athènè ; d'autres ont pensé que par hermathène on doit entendre un hermès surmonté d'une tête de Mercure et d'une tête de Minerve adossées.

HERMÉRACLE, ou HERMÉRACLÈS ; mot qui désigne un hermès surmonté ou d'une tête d'Hercule seulement, qui en grec est appelé *Héraclès*, ou des têtes adossées de Mercure et d Hercule. (*Voy.* HERMATHÈNE.) Les herméracles étoient

sur-tout placés dans les lieux d'exercices gymnastiques, parce que Mercure et Hercule en étoient les dieux protecteurs. CAYLUS, dans le premier volume de son *Recueil*, a publié un vase en bronze sur lequel on voit deux sujets relatifs à des combats athlétiques ; ces deux sujets sont séparés par deux hermes qui représentent l'un et l'autre une figure d'Hercule jusqu'à la ceinture et dont la partie inférieure est terminée en gaîne ; l'une de ces figures tient la massue et la peau du lion, l'autre cette peau et un caducée ; c'est donc un *Herméraclès*, puisqu'il a les attributs d'Hermès et d'Héraclès, c'est-à-dire de Mercure et d'Hercule. Une médaille de la famille Rubria nous fait voir également une tête de Mercure et d'Hercule adossées comme les têtes de Janus, mais caractérisées par la massue et le caducée.

HERMEROS ; ce mot composé de *Hermès*, Mercure, et *Eros*, Amour, désigne un hermès qui est surmonté d'une tête de Mercure et d'Amour adossées, ou d'une tête d'Amour seulement. *Voyez* HERMÈS, HERMATHÈNE, HERMERACLÈS.

HERMÈS, (*Hermæ*) ; on appelle ainsi ces pierres carrées, dont la partie inférieure va en diminuant, ce qu'on nomme vulgairement en *gaine* (*Voy.* ce mot), et dont le dessus est terminé par une tête d'Hermès ou de Mercure. Selon une tradition rapportée par Servius, sur le 138e vers du huitième livre de l'Æneide, ce nom avoit été donné à ces figures en mémoire de l'aventure arrivée à Mercure sur le mont Cyllenius, où les fils de Choricus lui avoient coupé les bras, aventure qui fit donner à cette montagne et à Mercure le surnom de Cyllenius, du mot grec *kyllos* qui signifie celui qui est mutilé dans quelque partie du corps. D'autres auteurs ont donné aux hermes une origine allégorique. Leurs opinions ont été recueillies par Suidas et par Macrobe dans ses Saturnales. Selon Pausanias, les Athéniens ont les premiers érigé de pareils hermes, et ce fut d'eux que les autres peuples de la Grèce prirent cet usage. Les hermès servoient sur-tout pour orner les gymnases. Pausanias dit en avoir vu un dans la palæstre de Phigalia. On plaçoit le plus souvent sur ces pierres carrées une tête de Mercure; il n'étoit pas sans exemple cependant de les voir aussi surmontées d'une tête d'Hercule, de Jupiter Ammon, d'Apollon, etc. Il paroît que le mot *hermès* a été pris par la suite dans la signification générale d'une *pierre carrée*, c'est du moins ainsi que Suidas l'explique. Les figures de Mercure et d'Hercule étoient placées dans les gymnases, parce que ces édifices leur étoient consacrés, et que ces dieux étoient regardés comme les protecteurs de la gymnastique. C'est pour la même raison qu'on y plaçoit aussi souvent la statue de Thésée. Sur quelques médailles romaines, on remarque des hermès servant de colonnes ; il n'est pas cependant vraisemblable qu'on les ait en effet employés à cet usage dans les édifices ; ni Vitruve, ni aucun autre auteur ancien n'en font mention sous ce rapport, et dans les ruines des anciens édifices, on n'en a pas trouvé non plus. Entre plusieurs autres médailles, nous en citerons une en bronze de grand module, frappée sous Marc-Aurèle ; elle nous représente un temple soutenu par quatre hermes, au milieu desquels est placée la statue de Mercure, tenant une patère d'une main et le caducée de l'autre. On voit dans le fronton un coq, un bélier, un caducée, un casque ailé, et une bourse, symboles qui tous sont des attributs de ce dieu, auquel ce temple étoit consacré. Marc-Aurèle qui se distinguoit comme zélé adorateur des dieux, devoit honorer

sur-tout Mercure, l'auteur des cérémonies religieuses. (*V*. BUSTES.) Quelquefois les hermès étoient surmontés de deux têtes adossées. Lucien, dans son Traité intitulé : *Jupiter tragœdus*, fait mention de semblables hermès à deux visages. (*Voy*. HERMATHÈNE, HERMERACLÈS, HERMEROS, GÉMINÉES, et dans mon *Dictionnaire Mythologique*, l'article JANUS.) On faisoit quelquefois, dans les temps suivans, surmonter les hermès de têtes de philosophes, et on aimoit à en orner les bibliothèques. Les Romains empruntèrent des Grecs l'usage des hermès qu'ils nommèrent *termes* (*terminus*, au pluriel *termini*), et qu'ils placèrent sur les grands chemins dans les endroits dangereux, et pour éviter aux voyageurs l'embarras de se tromper de route. Ces hermès romains étoient ordinairement carrés, ornés sur le corps du pilastre d'inscriptions qui instruisoient les passans des villes où chaque chemin conduisoit ; le haut du pilastre étoit terminé par la figure d'un des dieux gardiens et protecteurs des grands chemins. Ces figures, ainsi que les pilastres qu'on faisoit de bois, de pierre, quelquefois de marbre, étoient fort grossièrement taillées. Il s'en trouvoit même plusieurs que les villageois façonnoient à coups de hache, sans art ni proportions ; de-là vint qu'on comparoit à ces statues informes les gens lourds et stupides. Dans les endroits où ces hermès romains ou termes étoient dressés, les passans portoient des pierres par religion aux pieds de ces pilastres pour les consacrer aux dieux des chemins, et obtenir leur protection dans le cours de leurs voyages. Dans les grands chemins d'Italie, et même dans toutes les provinces de l'Empire il y avoit de pareils termes. On y plaçoit souvent une tête de Priape comme protecteur des Jardins.

HERMOSMENON ; partie de la musique des Grecs, laquelle consistoit à connoître et choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettoit pas de donner à chaque sentiment et à chaque objet toutes les formes dont il étoit susceptible ; mais les obligeoit de se borner à ce qui étoit convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes et aux circonstances.

HERMINE. Cette fourrure se remarque aux vêtemens des rois, des princes, des reines, des docteurs, sur tous les monumens du moyen âge ; il est donc nécessaire d'en dire un mot dans un ouvrage consacré à l'art et à ses monumens. L'hermine a toujours été considérée comme un rat par les Grecs et par les Latins. Wagner et Ray sont les premiers auteurs qui l'ont placé parmi les belettes. La peau de cet animal auquel Pline et Ælien attribuent bien des propriétés superstitieuses, est d'une blancheur éclatante pendant l'hiver, l'extrémité de la queue est d'un noir brillant. Les peaux ont été de tous temps la parure des princes. D'abord on se contentoit de coudre ces peaux ensemble, en laissant pendre les queues qui formoient des taches à-peu-près également placées. Dans les temps modernes, en Europe, on a retranché les queues pour rendre ces fourrures plus unies, et on les a parsemées de petites mouches de peau d'agneau noir. Le nom de cette fourrure dérive de ce que les Arméniens dans le pays desquels cet animal est très-multiplié, en faisoient un grand usage, aussi les Grecs l'appeloient-ils *rat d'Arménie*, Ælien et Pline *rat de Pont*, dénominations adoptées par Agricola qui cependant ajoute que de son temps on les appeloit *hermelv*. Dans le vieux langage français, on disoit hermenie et hermins pour Arménie et Arméniens ; et c'est de-là qu'est venu le nom d'hermine : peut-être

Justin fait-il mention de ces animaux en parlant des peaux de rats dont les Scythes se vêtent : mais cela n'est pas aussi indubitable que Ducange l'a pensé, et probablement il confond les différentes espèces dont il a déjà été question. Les peaux d'hermine, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, se tiroient d'Arménie, où cette espèce de rats blancs est très-commune. On en trouve aussi en France, et sur-tout en Bretagne; ce qui engagea les ducs de cette province à prendre cette panne pour leurs armoiries. Afin d'en relever la blancheur par le contraste d'une couleur opposée, on la mouchetoit, comme on fait encore aujourd'hui, avec le noir du bout de la queue de l'animal, ou avec des flocons de laine d'agneau de Lombardie, qui sont renommés pour leur beau noir luisant. Le manteau d'hermine étoit autrefois en France la parure des rois, des grands seigneurs, et de la haute noblesse des deux sexes. Dans les derniers temps de la monarchie, il n'étoit plus porté que par les reines le jour de leur couronnement, par les rois le jour de leur sacre, par les douze pairs qui, dans cette cérémonie, représentoient les pairs anciens, et hors de ces occasions d'éclat, par les seuls chanceliers et gardes-des-sceaux. Les ducs et pairs le portoient dans leurs armoiries placé derrière l'écu.

Hermitage; c'est en général, une petite habitation dans un lieu solitaire. C'est encore un pavillon bâti dans un endroit écarté d'un parc ou d'un grand jardin, autour duquel sont des parterres de fleurs et de plantes rares et singulières, décorés de volières et de petits bosquets artistement taillés, et de fontaines coulantes et jaillissantes; le tout enclos de murs : tel est celui de Saint-Antoine à Versailles. Dans les jardins à l'anglaise, on a encore imaginé de représenter l'hermitage d'un pieux solitaire, et on y figure même quelquefois le solitaire lui-même. On appelle aussi hermitage, une maison de campagne isolée et éloignée des grands chemins : on nomme aussi quelquefois de ce nom, par modestie, une habitation petite, simple et commode.

Héroïque, ce qui a rapport aux *héros*. (*Voy.* ce mot.) On appelle temps héroïques, les temps antérieurs à la prise de Troie, et pendant laquelle ont vécu les héros chantés par Homère et d'autres poètes de l'antiquité. Dans les arts on appelle *genre héroïque* celui qui représente les actions des hommes des temps héroïques. Il doit entrer beaucoup d'idéal dans le *style héroïque*; mais on ne doit pas y admettre le style théâtral qui est une représentation de l'homme naturel, tandis que l'héroïque doit être au-dessus de l'homme. Le *costume héroïque* est de représenter les figures ou tout-à-fait nues, coiffées seulement d'un casque, et armées du parazonium, de la lance, etc. ou bien ayant une chlamyde sur les épaules, ou enfin un manteau qui ne couvre que la partie inférieure du corps, et qui laisse à découvert la partie supérieure. Souvent pour éviter les vêtemens trop lourds, et pour donner à un portrait plus d'idéal, on représente à l'héroïque, la personne que l'on veut figurer; c'est ainsi que sont beaucoup de portraits d'empereurs romains, d'impératrices ou de personnages des familles impériales. La statue du premier Consul par M. Canova est à l'héroïque; il est représenté sous les traits de Mars.

Héros; on appeloit ainsi les hommes de la haute antiquité, des siècles appelés *héroïques* (*Voy.* ce mot), qu'on croyoit enfans des dieux, ou qui ont été déifiés après leur mort. On comprend en général dans le nombre des héros, les hommes distingués par leurs belles

actions, qui ont vécu jusqu'au siége de Troie. (*Voy.* mon *Dictionn. Mythol.* au mot Héros.) Homère leur donne une force bien supérieure à celle des hommes de son temps. La nature des héros doit être au-dessus de l'humanité, et approcher de celle des dieux. Dans leur jeunesse, ils ne doivent pas être tout-à-fait des Apollon, mais ressembler pour la beauté à l'Antinoüs. Dans la force de l'âge, ils ne sont pas des *Jupiter Olympien*, mais on doit reconnoître qu'ils ne peuvent céder qu'à Jupiter; leur vieillesse majestueuse ne doit offrir aucun signe de décrépitude; on doit voir qu'elle est encore loin de la destruction; elle n'aura plus la vivacité de la jeunesse ni la force de l'âge viril, mais l'empire de la sagesse. Dans tous les âges, leurs formes seront grandes, et l'artiste qui devra figurer un heros, aura soin de négliger dans toutes les parties ces petites formes qui annoncent à l'homme sa foiblesse. Leur maintien doit être simple, et l'expression se peindre dans les traits des héros sans trop les altérer. Les ouvrages des artistes anciens qui nous sont parvenus fournissent de nombreux modèles sous tous ces rapports. *V.* Guerriers, et consultez Winckelman, *Histoire de l'art.*

Herse; c'est une machine composée de plusieurs poutres placées en travers les unes des autres, et armées de pointes de fer, qui sert à briser les mottes de terre enlevées par la charrue. Les anciens en mettoient aux portes des villes et à l'entrée des ponts: on en voit une dans une peinture que Winckelmann a publiée dans ses *Monumens inédits;* on a employé encore la herse au même usage à la porte des châteaux dans le moyen âge; plusieurs villes de guerre ont encore une herse derrière le pont-levis.

Hêtre (en latin *fagus*), il est question du bois de hêtre dans une épigramme de l'anthologie. Le bois de cet arbre est fendant et cassant, lorsqu'il est bien sec; mais tant qu'il conserve un peu de sève, il est pliant et élastique, on le préfère à tout autre bois pour la rame des bâtimens de mer. Les menuisiers en meubles en emploient beaucoup.

Heurté, se dit d'un dessin ou d'un tableau fait avec promptitude, dans lequel on remarque des touches hardies et prononcées, mais où l'on ne trouve rien de fini et d'arrêté. Ainsi les esquisses des grands maîtres pour être *heurtées*, n'en deviennent pas moins précieuses, en ce qu'elles sont leurs premières pensées, exprimées avec beaucoup de vîtesse. Ce n'est pas un défaut de *heurter* les figures colossales d'une coupole élevée, ou celles d'une décoration de théâtre; c'en seroit un d'en fondre les teintes comme dans un tableau de chevalet; même dans un tableau qui n'est pas destiné à être vu de fort loin, certaines parties doivent être heurtées, pour relever la délicatesse de celles qui exigent un fini plus parfait. Ainsi le feuillé d'un arbre touffu, son vieux tronc rongé par le temps, une terrasse, des brossailles, tout cela doit être *heurté*, et n'offriroit qu'une froide sécheresse, si les teintes en étoient fondues et plus travaillées. Tous les objets bruts demandent à être plus ou moins *heurtés*.

Hex; est un mot grec souvent employé dans la composition des termes d'art, principalement en musique; il signifie *six*.

Hexachorde; instrument à six cordes, ou système composé de six sons, tel que l'hexachorde de Gui d'Arezzo.

Hexarmonien; nome, ou chant d'une mélodie efféminée et lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

Hexastyle; on appeloit ainsi

les temples dont la façade principale étoit ornée de *six* colonnes.

Hiéracien, nome ou chant grec, ainsi appelé d'*Hierax*, à qui on en attribuoit l'invention.

Hiéroglyphes ; on appelle ainsi les figures sacrées dont les Ægyptiens chargeoient la plupart de leurs monumens, et dont l'assemblage formoit une écriture nommée *hiéroglyphique*. Cette écriture étoit particulière aux prêtres, et inintelligible au reste de la nation ; elle le devint aussi à la longue, à ce qu'il paroît, aux prêtres eux-mêmes. Ce nom d'hiéroglyphes a été depuis appliqué à toutes les écritures cachées et qui ne sont intelligibles que pour ceux qui en ont la clef; mais cette application n'est pas juste : l'étymologie du nom *hiéroglyphe* prouve qu'on ne doit entendre par ce mot que les caractères qui forment une écriture mystérieuse, particulière aux prêtres ægyptiens.

On peut distinguer en général deux sortes d'écritures : celle des *pensées* et celle des *sons*. L'écriture des pensées exprimoit une action avec toutes ses circonstances ; on peut en reconnoître plusieurs espèces. L'homme le moins civilisé a toujours un penchant décidé pour l'imitation ; ce penchant le porte à tracer grossièrement sur le sable, sur le bois, sur la pierre, la figure des objets qui l'ont frappé le plus, afin de se les rappeler. Ce goût d'imitation a donné l'origine à l'art du dessin, art qui a précédé l'écriture, qui en tenoit lieu, et qu'on peut appeler écriture *représentative*. Elle consistoit donc à peindre les objets qu'on vouloit faire concevoir ; mais elle ne pouvoit s'appliquer qu'aux objets physiques et corporels, et n'avoit aucun rapport aux objets métaphysiques. Dans la suite on voulut décrire les qualités aussi bien que les objets sensibles ; on fut obligé alors de recourir à des signes de convention ; de-là naquit l'écriture *symbolique*. Alors la figure du *soleil*, outre sa signification naturelle, indiqua symboliquement la *gloire* ou le *génie créateur ;* le *lion* caractérisa le *courage ;* le *chien*, la *fidélité ;* le *serpent qui mord sa queue* devint le signe de l'*immortalité*. On peut partager l'écriture symbolique en deux sortes : l'*écriture symbolique caractéristique*, qui indiquoit le caractère des êtres qu'on vouloit exprimer ; dans ce cas l'hippopotame signifioit la cruauté ; le serpent, la prudence, etc. ; et l'*écriture symbolique emblématique*, qui n'offroit que des allégories ; la *sauterelle*, insecte qu'on croyoit muet, indiquoit le *secret dû aux mystères ;* l'œil peignoit un *monarque*, etc. Lorsque les caractères symboliques furent devenus nombreux, on chercha à les abréger pour en faire tenir une plus grande quantité dans un plus petit espace. Les Ægyptiens se distinguèrent surtout dans cet art. Quand l'écriture alphabétique fut connue, les premiers signes symboliques furent regardés par le peuple ægyptien comme le simulacre de ses dieux, et l'abrégé de ces caractères composa ce qu'on appela écriture hiéroglyphique. On distingue chez les Ægyptiens trois sortes d'écritures, la *symbolique*, l'*hiéroglyphique*, l'*écriture cursive*. Les hiéroglyphes étoient donc une abbréviation des caractères symboliques qui étoient même le plus souvent mêlés aux premiers, ainsi qu'on l'observe sur la table Isiaque et sur d'autres monumens. Plusieurs auteurs ont tenté d'éclaircir et d'expliquer les hiéroglyphes ; malgré leurs travaux, cette matière est toujours demeurée si obscure, que pour indiquer des caractères inconnus et indéchiffrables, on dit proverbialement, ce sont des hiéroglyphes. Les figures qui, entières ou abrégées, représentées matériellement ou symboliquement, concourent à la composition des hiérogly-

phes, sont de cinq sortes; on y remarque des plantes, des animaux, des instrumens, des meubles, des figures mathématiques. Cette multitude de pièces fournit des combinaisons incalculables; Horapollon, dans son Traité des hiéroglyphes, en a donné une explication grossière; Hermapion, dont le nom paroît indiquer une origine ægyptienne, a aussi écrit autrefois les hiéroglyphes sur un livre dont Ammien Marcellin a tiré l'explication de l'obélisque du grand cirque. Ce texte grec est aujourd'hui si corrompu, qu'il est extrêmement difficile d'en retrouver le sens. Kircher a bien prouvé le vice de l'explication d'Hermapion, mais il en a donné une nouvelle qui n'est pas plus heureuse. Pierius, Kircher, Caussin, Bianchini, Warburton, Shaw, Caylus, et en dernier lieu M. Zoega, dans son ouvrage sur les obélisques, ont savamment disserté sur les obélisques, mais leur explication n'en est pas moins encore un mystère inexplicable. Les hiéroglyphes ont sans doute été imaginés d'abord pour l'utilité publique; ce ne fut qu'après que l'usage de l'écriture devint répandu, que les prêtres les conservèrent pour dérober au peuple les secrets de leur science. Avant cette époque, ils s'en servoient pour faire connoître les loix, les réglemens, tout ce qui étoit relatif à leurs besoins, tout ce qui tenoit à leur histoire. On peut croire qu'ils n'auroient pas surchargé de ces caractères leurs monumens publics, s'ils avoient été inintelligibles pour le peuple. Ils les ont prodigués sur leurs colonnes, leurs obélisques, leurs momies; quand les prêtres en eurent conservé seuls la connoissance, ils devinrent sacrés; on les fit graver sur des pierres précieuses qui furent portées comme amulettes par des hommes superstitieux. M. Niebuhr a donné une grande attention aux hiéroglyphes; il en a copié beaucoup, mais seulement au Caire, et ce ne sont pas les plus anciens ni les plus importans. Les savans et les artistes qui ont été en Ægypte à la suite de l'armée française, ont copié un grand nombre de figures hiéroglyphiques qui seront sans doute publiées dans le grand ouvrage que préparent les membres de l'Institut d'Ægypte. On en trouve encore dans le Traité de M. Zoëga sur les obélisques, et dans le voyage en Ægypte, par M. Denon.

Ce n'a été que dans les temps modernes qu'on a découvert en Ægypte plusieurs restes d'une écriture inconnue; elle est, selon toute apparence, alphabétique et ægyptienne, parce qu'on l'a trouvée en Ægypte. Elle pourroit être l'écriture commune des Ægyptiens, dont parlent quelques auteurs grecs. On la trouve et sur des pierres et sur des bandes ou enveloppes de momies. Quant à celles sur pierre, des recherches plus exactes ont fait voir qu'elles appartenoient à une autre langue, souvent à la langue phénicienne; telle est l'inscription au-dessous d'un bas-relief qui représente un sacrifice ægyptien, et qui est connu sous le nom de monument de Carpentras; l'abbé Barthelemy a fait voir que cette écriture est phénicienne, et il en a donné l'explication. Le Cabinet des Antiques possède quelques fragmens de bandes de momies qui, pendant long-temps, ont été les seuls monumens de l'écriture cursive des Ægyptiens; depuis l'expédition française en Ægypte, on en a rapporté plusieurs autres monumens semblables et bien mieux conservés. Le premier Consul en a donné un au Cabinet des Antiques; on y voit au milieu une peinture curieuse gravée à la dernière planche de l'ouvrage de M. Denon, qui a publié plusieurs autres morceaux de cette écriture. Le monument le plus curieux, sous ce rapport, est

celui de Rosette, dont la société des Antiquaires de Londres a fait publier un *Fac-Simile*, MM. AMEILHON et VILLOISON en ont donné de savantes explications ; il contient, en l'honneur d'un des Ptolémées, un décret des prêtres de l'Ægypte, en langue grecque, en langue hiéroglyphique et en langue vulgaire du pays. C'est sur cette dernière partie que M. Akerblad a publié de savantes recherches qui peut-être le conduiront un jour à expliquer aussi quelques autres monumens d'une écriture semblable.

HILARITAS ; la GAÎTÉ ou la JOIE personnifiée ; sur beaucoup de médailles romaines, on la voit figurée sous les traits d'une matrone tenant dans la droite un rameau de laurier qu'elle approche de la terre, et dans la gauche une corne d'abondance. Les rameaux verts étoient un symbole de la gaîté, c'est pourquoi dans les réjouissances publiques et particulières, chez presque tous les peuples, on ornoit de branches et de rameaux d'arbres les chemins, les temples, les portes, les maisons, et souvent des villes entières. Selon Artemidore, les enfans des princes sont désignés par des branches de palmier. Ces médailles portent pour épigraphe tantôt seulement le mot HILARITAS, tantôt HILARITAS POPULI ROMANI (*gaîté du peuple romain*) ; HILARITAS AUGUSTI (*gaîté de l'Empereur*) ; HILARITAS TEMPORUM (*temps joyeux*). Quelquefois elle est assise ou debout au milieu de deux ou de trois enfans ; quelquefois elle tient une patère au lieu de la branche de laurier; on la voit aussi tenant la haste, quelquefois aussi une fleur. On la trouve surtout sur des médailles d'Hadrien, de Marc-Aurèle, de Faustine jeune, de Lucilla, femme de L. Verus, de Commode, de Crispine, de Julia Domna, de Plautilla, de Caracalla, de Tetricus le vieux, de Claudius Gothicus, etc. *Voyez* LÆTITIA.

HIPPOCAMPE, nom qu'on donne aux chevaux marins dont on attèle le char de Neptune, et dont la partie supérieure ressemble à un cheval, tandis que le reste est semblable à un poisson. Cet animal fabuleux se voit sur plusieurs médailles. On donne le nom d'*hippocampe* à un poisson du genre *syngnate ;* il a reçu ce nom d'une certaine ressemblance de sa tête avec celle du cheval. Il paroît que c'est de ce poisson qu'est venu l'idée des chevaux marins, conducteurs de Neptune et d'Amphitrite. Dans l'hippodrome de Constantinople il y avoit un hippocampe dont Nicétas fait mention au nombre des monumens brisés par les Latins. Nicétas l'appelle cheval du Nil (*equus Niloticus*), dont la queue est couverte d'écailles. Le même parle encore de *sphinx ailés*, et d'un aigle fait avec beaucoup d'art, entre les griffes duquel se trouvoit un serpent. Nicétas en raconte toutes sortes de fables ; cependant il est remarquable que les XII heures étoient indiquées sur les ailes ; de sorte qu'on peut penser que cet aigle a servi de gnomon.

HIPPOCENTAURE. *V.* CENTAURE.

HIPPOCRATIES, fête célébrée en l'honneur de *Neptune* ou *Poseidon Hippios ;* elle étoit usitée chez les Arcadiens. Pendant ces fêtes, les chevaux étoient exempts de tout travail, et on les promenoit par les rues ou dans les campagnes, superbement harnachés et ornés de guirlandes et de fleurs. Les Romains célébroient une fête semblable, qu'ils appeloient *Consualia*.

HIPPODROME, lieu destiné chez les Grecs aux courses à cheval, et dans lequel on disputoit des prix. Le nom d'hippodrome, adopté aussi par les Romains, vient de deux mots grecs qui signifient *cheval* et *course*. Parmi les hippodromes de la Grèce, celui d'Olympie étoit un des plus remarquables. Il avoit, selon l'opinion générale, quatre stades de lon-

gueur et un stade de largeur. Pausanias en donne la description. Le terrein de l'hippodrome étoit précedé d'une enceinte dans laquelle les combattans se rassembloient avec leurs chars et leurs chevaux ; elle avoit 400 pieds de long, et perdoit peu à peu de sa longueur vers l'hippodrome, où elle finissoit en éperon de navire : de droite et de gauche on y avoit pratiqué des remises, sous lesquelles les chars et les chevaux étoient renfermes et retenus par de longues cordes tendues d'un bout à l'autre. Chacune de ces cordes tomboit au moment où on donnoit le signal, et alors tous les concurrens alloient se placer sur une même ligne de laquelle ils partoient. L'hippodrome qu'ils avoient à parcourir étoit, comme il a été dit, un carré long, à l'extrémité duquel se trouvoit la borne qu'il falloit atteindre et qui étoit placée au milieu de la largeur dans un carré plus petit ; elle y étoit resserrée de manière que soit à côté, soit derrière, il ne pouvoit passer de front qu'un seul char. Auprès de ce terre-plein, régnoit une tranchee d'une pente douce, disposée de façon que celui qui suivoit un char brisé pouvoit y descendre, en parcourir une partie, remonter et se rapprocher de la borne. C'est là que lés concurrens pouvoient montrer l'art de modérer les chevaux, animés par le bruit des tymbales et d'autres instrumens bruyans, pour ne pas se briser contre cette borne. Les juges des jeux étoient assis à l'une des extrémités de l'hippodrome près de l'endroit où se terminoit la course, et les spectateurs étoient placés le long d'un mur à hauteur d'appui, par lequel toute l'enceinte de la lice étoit fermée. Dans l'enceinte, étoit le tombeau d'un certain *Taraxippus*, selon les uns un génie, selon les autres un célèbre aurige, qui, d'après l'opinion des anciens, effarouchoit les chevaux, raison pour laquelle les auriges lui adressoient des vœux. *Voy.* Gymnastique. Pausanias cite encore l'hippodrome des Eléens.

A Constantinople, il y avoit deux hippodromes, sur lesquels on peut consulter l'*Imperium orientale* de Banduri. L'un, commencé par l'empereur Sevère, et achevé par Constantin, subsiste encore en partie aujourd'hui. C'est une grande place qui a 500 pas de long et 120 de large. On y voit encore cinq colonnes, au milieu desquelles est un obélisque de granit, avec des hiéroglyphes. Sur sa base on reconnoît l'empereur Théodose, accompagné de ses deux fils Honorius et Arcadius. Les Turcs appellent cette place *Atmeidan*, mot qui est la traduction d'*hippodrome*. L'autre hippodrome, surnommé *du palais*, parce qu'il étoit situé entre le palais d'Eleutherius et celui d'Amastrianus, avoit été établi par Théodose-le-Grand; il fut detruit par Irène. Cet hippodrome servoit particulièrement aux courses que l'empereur faisoit faire lui-même. (*Voy.* Hippocampe, Hippopotame.) Ces hippodromes renfermoient autrefois beaucoup de monumens curieux, ainsi qu'on peut le voir dans la belle dissertation de M. Heyne, sur les *Monumens de Constantinople*, insérée dans les *Mémoires de l'académie de Gœttingue*. Les chevaux de Venise qui ornent à présent l'entrée du palais consulaire en ont été tirés.

Le mot *hippodrome* désigne aussi le septième mois des Béotiens, qui répondoit pour le temps de l'année au mois hécatombeon des Athéniens, c'est-à-dire au mois de juin.

Hippogryphe, animal fabuleux, symbole d'Apollon. C'étoit un griffon dont le corps se terminoit en cheval. *Voyez* Griffon.

Hippophorbe. Les Libyens, au rapport de Pollux, avoient inventé une espèce de flûte nommée *hippophorbe*, parcequ'elle rendoit un son tres-aigu, et semblable au hennis-

sement du cheval. L'*hippophorbe* se faisoit de laurier dépouillé de son écorce et de sa moelle, et servoit à ceux qui gardoient les chevaux dans les pâturages.

HIPPOPOTAME ; c'est un des plus gros mammifères de la classe des pachydermes ; sa course rapide et le séjour qu'il fait dans les fleuves lui ont fait donner ce nom, qui signifie *cheval de fleuve*. Cet animal a quatre incisives supérieures et inférieures ; celles-ci saillent; les canines sont aussi très-saillantes, recourbées et obliquement tronquées. Les doigts des pieds sont au nombre de quatre, recouverts de petits sabots. Il est doux si on ne l'irrite pas ; il plonge long-temps sous l'eau, mais il passe la nuit à terre, où il ravage les champs de canne, de millet, de riz. Sa colère est très-dangereuse, sur-tout quand il est blessé. Ses dents sont mises en usage par les tabletiers et par les dentistes. Les anciens les employoient aux mêmes usages que celles des éléphans. Pausanias parle d'une statue de Cybèle, fabriquée par les Proconnésiens, dont le visage étoit taillé dans une dent d'hippopotame, au défaut d'ivoire. Elle étoit à Tirynthe en Arcadie du temps de cet auteur. L'hippopotame se trouve en Afrique, et en particulier dans les contrées de la haute Ægypte et dans le Nil.

Plusieurs auteurs, tels que Bochart, Ludolf, Shaw, Herder, veulent que l'hippopotame soit le Béhémoth de l'Ecriture. Calvin, Vatable, Schultens, Michaelis, Hufnagel et d'autres croyent que c'est l'éléphant. Les descriptions données par les anciens sont en effet fautives. Il a, disent-ils, les cornes du pied comme celles du bœuf, et au contraire ses pieds sont tétradactyles ou à quatre doigts, comme il a été dit, et unguiculés. Il est mal figuré sur la base de la statue du Nil. On le voit encore sur un bas-relief en terre cuite, gravé à la planche 19 du 1er vol. des *Inscriptiones Etruscæ* de GORI. Il est un peu mieux figuré sur la mosaïque de Palestrine ; les pieds y sont justes. Il est encore mieux représenté sur les médailles de Claude, d'Hadrien, d'Otacilia, de Julia Mammæa, etc. Il est très-bien figuré sur une pierre gravée du cabinet du duc d'Orléans. Il étoit, selon Hérodote, sacré dans le nome Papremites ; mais, ajoute-t-il, dans le reste de l'Ægypte, on n'a pas pour lui les mêmes égards. On ignore la position du nome Paprémites, mais il devoit être dans la haute Ægypte. A Hermopolis, ville d'Ægypte, l'hippopotame étoit regardé comme le symbole de Typhon, à cause de son naturel malfaisant.

Selon le rapport de Pline, Marcus Scaurus fut le premier qui fit paroître à Rome un hippopotame dans les jeux publics, pendant qu'il étoit ædile. Il avoit fait creuser à ce dessein un de ces canaux qu'on appeloit *Euripe*, où l'hippopotame nageoit avec cinq crocodiles. Scaurus fut ædile l'an de Rome 658; Dion Cassius auroit donc tort lorsqu'il dit que l'an de Rome 725, Auguste, dans son cinquième consulat, fit voir à Rome, pour la première fois, un hippopotame dans les jeux qu'il célébra en l'honneur de Jules-César. Depuis ce temps, on voit très-fréquemment cet animal sur des médailles frappées en mémoire des jeux. Sur une médaille d'Hadrien, on voit un hippopotame sur lequel est assis un jeune garçon ; la même médaille offre la figure du Nil. Il se trouve souvent avec la figure du Nil sur celles de Trajan et d'Hadrien. Spanheim rapporte une médaille sur laquelle on voit deux hippopotames attelés au char triomphal de Trajan sous les traits de Sérapis ; sur une médaille d'Hélène, femme de Julien II, on voit deux hippopotames attelés à un

char, sur lequel se trouve une figure avec une corne d'abondance. Sur une médaille de Marc-Antoine et de Cléopâtre, il y a un quadrige attelé d'éléphans. On voit jusqu'où alloit la folie des Romains relativement à ces jeux, par ce qu'assurent Ammien Marcellin et Thémistius, qui vivoient tous deux à la fin du quatrième siècle, que de leur temps on ne trouvoit plus d'hippopotames en Ægypte, et qu'au rapport des habitans du pays, ces animaux effarouchés par les chasseurs qui les poursuivoient sans cesse, pour fournir aux amphithéâtres, s'étoient réfugiés plus avant, chez les Blemmyes.

Nicétas fait mention d'un hippopotame qui se trouvoit dans l'hippodrome de Constantinople. Il tenoit un crocodile entre les dents, et, selon la description qu'il en donne, ils étoient en combat l'un avec l'autre; il les appelle faussement un *basilic* et un aspic. Dans les hiéroglyphes, on trouve de semblables figures. L'hippopotame n'est, selon M. Zoéga, sur les médailles et les autres monumens, que l'emblême du Nil. Il en donne pour preuve, qu'après avoir été fréquemment figuré isolé sur les médailles jusqu'au règne de Trajan, on ne le trouve plus alors isolé, mais toujours accompagnant le Nil, parce que, à cette époque, les images du Nil lui-même commencent à être fréquentes.

On peut consulter, sur les différentes représentations de l'hippopotame chez les anciens, RASCHE, *Lexicon Numismaticum*, au mot HIPPOPOTAMUS; ECKHEL, *Doctrina numorum*, tom. IV; et sur-tout BECKMAN, à la fin de son ARTEDI *Synonymia Piscium*.

L'hippopotame ne descend plus aujourd'hui au-dessous des cataractes du Nil: après être devenu très-rare en Ægypte, il a fini par y disparoître tout-à-fait. Dans les deux derniers siècles, il ne s'est trouvé dans ce pays qu'un très-petit nombre d'hippopotames, et les époques auxquelles on les y a vus ont été remarquées. Vers l'an 1550, Belon observa un de ces animaux à Constantinople, où on l'avoit amené d'Ægypte, en supposant toutefois que ce soit un véritable hippopotame que ce voyageur ait examiné dans la capitale de l'empire Turc; ce que Mathiole, fondé sur quelques erreurs de description, lui conteste: « Je pense, dit-il, que » Bellonius a eu la berlue, ou qu'il » raconte plus qu'il n'a vu ». En 1600, Federico Zerenghi, chirurgien italien, en tua deux près de Damiette. Cinquante-huit ans après, des janissaires en tuèrent un autre à coups de mousquets à terre, où il étoit venu pour paître près de Girgé, capitale du Saïd; on l'amena mort au Caire, où il fut décrit par Thévenot à-peu-près dans le même temps; Pietro Della-Valle dit que l'on en nourrissoit au Caire: peut-être n'y trouva-t-il que celui dont parle Thévenot, de même que ceux dont Maillet fait mention, comme ayant été pris quelques années avant le temps de son consulat en 1692, sont aussi probablement ceux que tua Zerenghi; en sorte que la dernière époque précise de l'apparition des hippopotames en Egypte seroit l'année 1658. En effet, depuis ce temps ou environ, l'on n'a plus rencontré d'hippopotames en Ægypte. Le nom paroît même s'en être perdu avec la race; car les habitans du Saïd, où ces animaux se trouvoient autrefois plus communément, ne connoissent pas davantage la dénomination de cheval de rivière, que l'animal auquel on le donnoit: ils semblent même n'en avoir plus d'idée. Le docteur Shaw avoit déjà assuré la même chose des peuples de l'Ægypte inférieure.

Aucun auteur ancien n'a parlé de l'inimitié de l'hippopotame pour le

crocodile ; les monumens seuls nous l'apprennent. Hasselquist nous donne la même observation. On lui a assuré en Ægypte, que l'hippopotame est l'ennemi invétéré du crocodile ; mais il cause lui-même beaucoup de dégâts, comme il a été dit plus haut.

HIPPOTHORE. Au rapport de Plutarque, il y avoit un mode appelé ainsi, parce qu'il excitoit les étalons à saillir les jumens.

HIPPURIS. *Voyez* CRÊTE.

HISPANIA (l'*Espagne*) ; sur plusieurs médailles impériales, l'Espagne est figurée sous les traits d'une femme en habit militaire et court, tenant d'une main des épis de bled, quelquefois aussi des pavots, ou des branches d'olivier, symboles de la fertilité de ce pays, et de l'autre, deux javelots et le petit bouclier espagnol, appelé *cetra*, pour indiquer l'esprit guerrier des habitans. Le lapin sert souvent de symbole à l'Espagne sur les médailles de cette contrée. La quantité de lapins dans l'Espagne étoit telle, que, selon le témoignage de Pline, ces animaux minèrent une ville de ce pays, et que, selon Strabon, une partie des habitans demanda aux Romains des habitations dans une autre contrée, parce qu'ils ne se trouvoient plus en état de résister à l'accroissement de cette race d'animaux. Les types des médailles autonomes des villes de l'Espagne, sont également relatifs à la fertilité du pays, à ses productions et à l'esprit guerrier des habitans : on y voit des chevaux, des cavaliers armés et couronnés, des branches d'olivier, des épis, des poissons.

HISTOIRE. Nous avons déjà vu, aux articles ETUDES, BIBLIOGRAPHIE, COSTUME, etc. que celui qui veut devenir habile peintre ou sculpteur célebre, doit réunir les connoissances propres à son art. Celle de l'histoire est d'une absolue nécessité. Il doit savoir assez bien la CHRONOLOGIE et la GÉOGRAPHIE (*Voyez* ces mots), pour ne pas confondre les temps et les lieux, connoître assez la Mythologie et l'Histoire ancienne et moderne, non-seulement pour y trouver des sujets, mais pour donner aux personnages qu'il met en scène le véritable caractère qui leur est propre. *Voyez* PEINTRE D'HISTOIRE.

Outre les ouvrages cités aux articles COSTUME, etc. on peut encore recommander à l'artiste qui veut étudier et traiter l'histoire, les observations générales que le comte DE CAYLUS a placées en tête des *Tableaux tirés de l'Iliade ;* Paris, 1757, *in*-8°. : les *Discours* de Josué REYNOLDS : le second Dialogue de *Giov. Gilio* DA FABBRINANO (1564, in-4°.), qui traite des Erreurs commises par les peintres contre l'Histoire, et contient beaucoup d'autres observations utiles. — *Joh.* MOLANUS, *de picturis et imaginibus sacris, de vitandis circa eas abusibus, et earum significationibus ;* Leov. 1570, 1594, in-8°. ouvrage dont *Jos. Méry* DE LA CANORGUE a publié un extrait sous le titre de *Théologie des Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Dessinateurs;* Paris, 1765, in-12. : — Plusieurs Mémoires de PELLETIER de Rouen, sur les fautes commises par les peintres dans les représentations de sujets pieux, insérés dans *les Mémoires de Trévoux* des années 1704 et 1705. — On a sur la même matière des ouvrages de H. HORN (qu'il a publiés sous le nom de BALSNICENSIS); de J. Ch. DE BELITZ ; de *Phil.* ROHR, etc. On peut y joindre les *Observations historiques et critiques sur les erreurs des Peintres, Sculpteurs et Dessinateurs dans la représentation des sujets tirés de l'Histoire sainte ;* Paris, 1765, 2 vol. in-12.

HISTOIRE (TABLEAU D'); dans le sens le plus étendu, on désigne

par ce mot tout tableau où les personnages concourent à une action qui est le principal sujet. Il se distingue du portrait, du paysage, des tableaux de fleurs et d'autres ouvrages semblables, en ce qu'il doit nous offrir la représentation de personnes agissantes, ou du moins occupées de sensations déterminées. Sous ce rapport, on comprend parmi les *tableaux d'Histoire*, non-seulement ceux qui représentent des *faits historiques*, mais aussi ceux dont le sujet est pris de la mythologie, les tableaux allégoriques, les batailles, les tableaux de famille et de société, lors même qu'ils offrent des portraits; enfin, des personnages isolés, lorsqu'ils sont représentés en action, ou dans une situation déterminée, tels que les tableaux de la *Madeleine repentante*, de *Bonaparte franchissant les Alpes*, etc. Les tableaux d'histoire se distinguent donc de toutes les autres classes de tableaux, en ce qu'ils nous représentent des êtres pensans faisant une action déterminée, ou animés d'une passion vive, ou en général dans une situation décidée; le peintre d'histoire doit nous représenter non-seulement l'action dont sont animés ses personnages, mais encore les sentimens qui les dirigent. C'est-là l'objet principal. Le peintre d'histoire est alors le peintre de l'esprit humain, des sentimens et des passions de l'ame. Si le tableau d'histoire n'avoit que les perfections de l'art proprement dites, s'il ne se distinguoit que par sa composition et sa distribution parfaites, par la justesse du dessin, par la beauté du coloris, il seroit encore considéré comme tableau d'histoire; mais s'il ne répondoit pas entièrement au but de l'art, un semblable tableau pourroit trouver place dans le cabinet d'un peintre ou d'un connoisseur, comme modèle dans certaines parties de l'art; mais il n'auroit point une utilité plus relevée. Pour qu'un ouvrage de peinture soit un bon tableau d'histoire, il faut occuper et satisfaire non-seulement l'œil, mais aussi l'esprit et le sentiment; il faut que le tableau suggère à l'homme sensible des idées et des sentimens qui deviennent actifs. Pour qu'un tableau d'histoire fasse honneur à son auteur, il faut qu'il donne à l'ame une impulsion morale. C'est par-là qu'il mérite d'être placé dans les temples pour entretenir la dévotion, dans les édifices publics pour inspirer des sentimens de vertu publique, et dans les chambres des habitations particulières pour nourrir les vertus domestiques et privées.

Il y a plusieurs classes de tableaux d'histoire; elles diffèrent beaucoup par leur caractère. Le *tableau d'histoire* proprement dit représente une action ou un événement véritables, saisis dans un moment remarquable, l'artiste cherche à y rendre sensible la disposition des différens personnages qui prennent part ou qui s'intéressent à l'action. Le *tableau moral* représente des personnages en action, dont l'aspect peut nous en offrir d'une manière plus frappante quelque précepte ou quelque maxime. L'allégorie entre quelquefois dans la composition de ce genre de tableaux. D'autres n'ont pour objet que de faire connoître les usages et les mœurs, la vie privée et les cérémonies publiques des différens peuples. Les tableaux qui représentent des familles entières ou différentes personnes en société peuvent aussi être comptés dans cette classe, quoiqu'on les appelle vulgairement TABLEAUX DE GENRE. (*Voy.* GENRE.) Une autre classe est celle des tableaux qui ne représentent qu'une seule figure, un seul personnage remarquable, dans une situation intéressante ou pour faire connoître son caractère: tels étoient chez les anciens les représentations des divinités et des héros, tels sont en-

core aujourd'hui les images des saints. Leur caractère est précisément celui qui convient aux statues. Enfin il y a encore une autre classe, celle des *batailles*. (*Voyez* ce mot.) Chacune de ces classes de tableaux exige un caractère particulier que le peintre ne doit pas manquer. Les tableaux d'histoire proprement dits, sont ceux dont nous nous occuperons plus particulièrement dans cet article; ils sont destinés à représenter vivement la conduite, les sentimens et les passions des hommes dans des occasions importantes, et à nous faire sentir ce que nous aurions pu éprouver si nous avions été témoins de l'action représentée. Il est inutile de s'étendre ici davantage sur l'importance et l'utilité de cette classe de tableaux. Le peintre d'histoire est aux autres peintres ce que le poëte épique et dramatique est aux autres poëtes, mais son domaine est beaucoup plus circonscrit.

Le choix du sujet est le premier point sur lequel le peintre doit porter son attention; et il est d'autant plus nécessaire de lui recommander à cet égard de l'attention et du jugement, que le grand nombre des peintres agit à cet égard avec si peu de réflexion, qu'il est extrêmement rare de voir des tableaux d'histoire qui se recommandent par leur sujet. Des actions et des événemens insignifians, pourvu qu'il en ait été question dans la Bible, dans les Métamorphoses d'Ovide, ou en général dans les récits des mythographes grecs, ont trop souvent été choisies, même par de bons artistes, comme des sujets dignes de leur pinceau, quoique personne ne voulût se donner la peine de se déplacer, même légèrement, pour voir le même événement. Le peintre d'histoire ne doit jamais travailler seulement pour montrer la justesse de son dessin, la beauté de son pinceau. Il devroit pour ainsi dire oublier qu'il est peintre, et considérer son sujet seulement en homme réfléchi, et observer l'effet qu'il produit, non pas à ses yeux comme artiste, mais sur son ame. Qu'il tâche, avant de se mettre à l'ouvrage, de dépouiller pour ainsi dire son sujet de la figure et de la couleur, et qu'il s'abandonne aux sentimens que fait sur son ame la partie de l'ouvrage qui ne frappe pas immédiatement les yeux. Des objets et des actions qu'on peut voir tous les jours, qui ne donnent rien d'extraordinaire à penser ou à sentir, qui n'exigent que des facultés très-communes, ne doivent pas être choisis pour sujet d'un tableau; on peut les voir par-tout dans la nature.

Une autre considération que le peintre d'histoire ne doit jamais perdre de vue, c'est que son travail diffère de celui de l'historiographe. On sait bien que dans les anciens, tous les arts du dessin ont été employés à l'usage de l'histoire; mais aujourd'hui on a des moyens beaucoup plus sûrs et plus expéditifs que la peinture, pour faire parvenir à la postérité la mémoire des événemens remarquables. Le peintre ne doit donc pas représenter l'histoire matériellement, c'est là le soin de l'historiographe; mais il doit en saisir l'esprit. Lorsqu'il a été heureux dans le choix du sujet, il fera bien de le soumettre encore une fois à de nouvelles méditations, pour réfléchir sur le caractère qui lui est propre; pour voir s'il appartient au sublime ou seulement au sérieux; s'il tient du tendre, ou du pathétique, du touchant ou de l'agréable; s'il a de l'élévation ou s'il est commun; c'est là ce qui détermine le caractère particulier de chaque personnage, de chaque passion, la manière de traiter le sujet, et même de lui donner le coloris qui lui convient. Il y a des peintres qui, en représentant l'institution de la sainte cène, ou le repas de J. C. et des deux disciples à Emmaüs, ne font pas de différence

entre un repas ordinaire et un repas de cette nature, dont la représentation est susceptible du plus grand pathétique.

Quand le peintre s'est déterminé avec sagesse pour le choix d'un sujet, il faut qu'il en fixe l'esprit en homme qui sait sentir, et qu'il réfléchisse bien au moment convenable de l'action. Son tableau doit nous rappeler ce que nous savons des personnes qui y sont figurées, et du trait que le tableau représente. Il doit donner beaucoup à penser, et, à l'occasion de ce que nous voyons, nous rappeler une foule d'autres détails que l'artiste n'a pas pu rendre sur la toile. Il est extrêmement essentiel que le sujet du tableau soit pleinement intelligible pour nous, que l'on y reconnoisse aisément les différens personnages, et que l'on apperçoive déterminé le moment où l'action est parvenue. Quelquefois ces deux choses sont difficiles. La mort d'Ananie, qui fait le sujet d'un des célèbres cartons de Raphael (*Voyez* CARTONS), peut ici nous servir d'exemple. Celui qui connoît ce trait de l'histoire sacrée, saisira sur-le-champ quel est le sujet que l'artiste a voulu représenter. Raphaël a su indiquer d'une manière frappante que ce n'est pas ici la représentation d'un homme qui s'est évanoui, sujet qui seroit peu touchant; l'attitude, les gestes et le visage pathétiques et terribles de l'apôtre montrent à la fois quel est le sujet du tableau. Le génie et le jugement ne suffisent pas toujours, l'artiste a souvent besoin de connoissances variées et étendues pour faire connoître par le costume, les vêtemens et d'autres accessoires, le sujet qu'il a traité. (*Voyez* ETUDES, COSTUME, etc.) L'artiste qui a du génie et des connoissances trouvera toujours le moyen de rendre intelligible pour le connoisseur le sujet qu'il a traité, ce qui dans certains cas devient assez difficile.

Après avoir déterminé ces différens points, l'artiste peut s'occuper de ce qui tient à la manière de traiter son sujet. Il doit principalement, comme le poëte dramatique, choisir des personnages d'un caractère déterminé, qui prennent part à l'action, et il doit leur donner la disposition ou la passion qui convient à chacun d'eux. Des personnages oiseux et superflus, dont la présence ne rend pas la scène plus intéressante, nuisent autant à un tableau qu'à la vivacité d'une scène de comédie. (*Voyez* ACCESSOIRES, PROTAGONISTE.) Les peintres font trop peu attention à ce point important. Lorsqu'ils ont placé les personnages principaux, et qu'ils ne trouvent pas les groupes assez garnis ou cohérens, ou qu'il leur faut encore de certaines couleurs pour le bon accord de l'ensemble, ils croient quelquefois remédier à cet inconvénient par quelque figure inutile qui à la vérité satisfait l'œil jusqu'à un certain point, mais qui affoiblit le sentiment. Si les personnages nécessaires ou du moins convenables et admissibles à l'action ne suffisent pas au peintre pour satisfaire à la partie mécanique de l'art, il vaudroit mieux tolérer quelque défaut sous ce rapport, que de diminuer l'effet et d'affoiblir l'esprit du tableau. Dans beaucoup de représentations historiques que nous offrent des peintures, des pierres gravées, et sur-tout les bas-reliefs de l'antiquité, l'expression vive, de ce que nous appelons l'esprit du tableau, nous occupe tant, qu'on ne remarque pas les détails qui sont à peine indiqués (*Voy.* DÉTAIL), ni ce que les groupes ont de contraire aux règles de l'art, ni même les fautes contre la partie mécanique de l'art.

Le peintre n'a pas besoin non plus d'admettre dans son tableau des personnages inutiles uniquement pour rester plus fidèle à la vérité historique. Il a toujours un point de vue

déterminé, duquel il envisage l'histoire dont il fait la représentation, et il ne doit choisir qu'autant de personnages qu'il en faut, sans s'embarrasser s'il y en avoit un plus grand nombre ou non. C'est ainsi que le peintre qui veut représenter le christ crucifié, n'aura pas besoin de figurer les milliers de spectateurs qui ont assisté à ce cruel supplice, mais seulement les personnages dont il a besoin pour le sujet qu'il veut peindre; aucun homme raisonnable ne le blâmera d'en avoir mis trop peu en scène. Ce sont les peintres sans génie qui accumulent les personnages pour occuper les yeux des spectateurs; l'artiste doué d'un véritable talent cherche à figurer le moins de personnages qu'il peut, parce qu'il sait donner beaucoup d'expression à chacune de ses figures. Peu de mots suffisent le plus souvent au véritable poète pour l'expression de la plus forte passion; il en est de même du peintre qui, par un petit nombre de circonstances, peut figurer une scène riche de sentimens. C'est ainsi que sur beaucoup de médailles romaines, on voit l'empereur placé sur une estrade, faire une allocution à l'armée. (*Voyez* Allocution.) L'artiste n'a pas figuré l'armée entière, mais il l'a indiquée seulement par quelques chefs rassemblés devant l'empereur, ce qui suffit au but qu'il se propose.

Il faut que l'artiste s'occupe ensuite de la véritable expression du sujet qu'il va traiter, qu'il se rende compte des sensations que ce sujet lui inspire, de ce qui le touche dans les personnages qu'il croit avoir devant lui : son ouvrage doit inspirer aux spectateurs les sentimens qu'il éprouve lui-même. Il faut cependant supposer que le tableau n'aura pas sur la toile la vivacité qu'il a dans son imagination, car l'artiste même le plus habile ne peut que rarement exprimer tout ce qu'il sent; il faut donc que le sujet qu'un peintre se propose de traiter reste encore intéressant, lors même que l'impression qu'il a faite sur l'imagination a été affoiblie. *Voyez* Invention.

Après l'invention heureuse d'un tableau, rien n'est plus essentiel que l'expression frappante des figures. Il n'y a de tableau parfait que celui dans lequel chaque personnage par sa position, par ses gestes et par le caractère de sa physionomie, est vraiment parlant, et nous découvre au premier coup-d'œil ce qui doit se passer dans son ame. *Voyez* Expression.

On voit d'après cela combien il est difficile de faire un tableau d'histoire absolument parfait. Il ne suffit pas à l'artiste d'avoir, comme tout autre peintre, l'imagination riche et remplie d'images agréables, de bien posséder l'art du dessin, celui du coloris, et tout ce qui tient à l'exécution. Ces talens le mettroient bien en état de présenter des tableaux tels que la nature nous les offre; mais ne suffiroient pas pour produire l'effet qu'on doit attendre du tableau d'histoire. Dans celui-ci nous ne voulons point voir des hommes tels que nous sommes habitués à les voir tous les jours, ni des objets moraux tels que nous les avons habituellement sous les yeux, et qui par cela même ne nous intéressent plus. Nous prétendons que l'artiste sache émouvoir les facultés de notre esprit et de notre entendement. Il doit nous faire connoître des hommes que nous admirons pour leur caractère, ou qui du moins nous intéressent beaucoup. Il faut donc qu'il ait, comme le poète, dans un degré éminent, toutes les facultés de l'ame, car il n'inspirera aux autres que les sentimens qu'il est susceptible d'éprouver. Il doit donc être accoutumé à examiner et à pénétrer le génie et le caractère des hommes, à comparer leurs jugemens, à analyser leurs sentimens et leurs passions.

Lorsque le peintre d'histoire choisit son sujet dans les annales de l'antiquité ou chez les nations éloignées de nous, il faut qu'il ait une connoissance exacte des mœurs et des usages du peuple et du pays où il place la scène, afin de pouvoir désigner tout et le figurer avec exactitude. L'étude de ce qu'on appelle *costume* (*Voyez* ce mot), exige beaucoup de soins et de connoissances. Plus le peintre est instruit sur les mœurs et les usages des nations, plus il aura de facilité pour rendre intelligible le sujet de son tableau (*V.* ÉTUDE); et c'est pourquoi nous avons consacré aux différentes parties des mœurs des peuples et du costume, que les artistes ont le plus souvent occasion de représenter, plusieurs articles de ce Dictionnaire. Il y a dans la physionomie, dans l'attitude et dans les mouvemens des hommes quelque chose de national. Des yeux exercés distinguent très-souvent l'Anglais, le Français, l'Allemand, l'Italien, l'un de l'autre, sans les avoir connus. Il en est de même de l'antique, qui, abstraction faite du vêtement et d'autres accessoires, nous offre des physionomies, des attitudes, un caractère tout-à-fait différent que nous voyons aujourd'hui dans la nature. Le peintre d'histoire doit faire une scrupuleuse attention à tous ces détails, et être en état de l'exprimer dans le dessin. (*V.* ANTIQUE.) Si l'on réfléchit à tout ce qui appartient à la perfection d'un tableau d'histoire, on ne sera pas étonné qu'il soit si rare d'en trouver de bons. Tout ce qu'on a dit sur la peinture d'histoire peut aussi, à l'exception du coloris, s'appliquer à la sculpture. *Voyez* BAS-RELIEFS.

Sur la peinture d'histoire, on peut consulter en particulier, tous les ouvrages cités aux articles INVENTION et EXPRESSION; les chapitres 90 et suivans du *Traité de la Peinture de* LÉONARD DA VINCI; — Les *quatre Considérations qu'il faut observer nécessairement dans la composition d'une histoire*, insérées dans l'*Idée de la perfection de la Peinture*, par *Roland* FRÉART, *sieur de* CHAMBRAY, Paris, 1662, in-4°. — Le 19e chapitre du deuxième livre du *grand Livre des peintres*, par LAIRESSE; — Le 8e chapitre des *Eclaircissemens sur l'idée du peintre parfait*, par DE PILES, insérés dans le troisième volume de ses œuvres diverses; — DUBOS a consacré un chapitre de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, à faire voir que les sujets ne sont pas épuisés pour les peintres actuels; — Le discours de REYNOLDS, pour la distribution des prix de 1771, traite du grand style et des tableaux d'histoire en général; — Les *Principes de peinture* par JUNKER, Zurich, 1775, in-8°. en allemand. On pourra encore consulter les ouvrages suivans: *Nouveaux sujets de Peinture*, Paris, 1755, in-12.; — *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Æneide de Virgile*, Paris, 1757, in-8°. — *Histoire d'Hercule-le-Thébain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir* (par le comte de CAYLUS), Paris, 1758, in-8°. — *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou Tableaux de l'Histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, par DANDRÉ BARDON, Paris, 1769, 3 volumes in-12.

Les plus célèbres peintres d'histoire parmi les modernes, sont: *Giov.* CIMABUE, vers 1300, remarquable comme restaurateur de l'art de la peinture en Italie, et parce qu'il doit avoir été le premier qui se soit appliqué de nouveau à la peinture à fresque; *Angelo* DI BONDONE, surnommé GIOTTO, mort en 1336, passe pour avoir, le premier, su représenter ses figures en raccourci, leur avoir donné du

mouvement, et un jet naturel du vêtement; STEFANO DA LAPO, mort en 1350, est regardé comme le premier qui ait observé la perspective dans ses tableaux; *Ambroise* LORENZETTI, mort en 1360, est regardé comme le premier qui ait réussi dans la composition de ses tableaux, et qui ait osé imiter dans ses ouvrages le vent, la pluie, le mauvais temps et le temps nébuleux; *Pierre* CAVALLINI, mort en 1364; *André* ORGAGNA, mort en 1380; son dessin est plus noble que celui de Giotto; ses tableaux prouvent qu'il avoit plus d'invention que ses prédécesseurs; *Tom.* GIOTTINO, mort en 1396; *Jean* et *Hubert* VAN EYK, morts en 1426 et 1441; le premier est regardé communément comme l'inventeur de la peinture à l'huile (*Voyez* HUILE, *Peinture à l'*); *Ant.* MAMERTINI, surnommé *Antonello* DA MESSINA, mort en 1440, avoit appris le secret de la peinture à l'huile dans les Pays-Bas, et l'introduisit en Italie, où il l'exerça le premier à Venise; *Th.* MASACCIO, mort en 1443, paroît le premier s'être éloigné de l'imitation trop servile de la nature seule, et avoir ennobli les contours, les attitudes, etc.; on observe aussi plus de justesse dans sa perspective, et Bottari, dans son édition de Vasari, n'hésite point de l'appeler le second restaurateur de l'art de la peinture; *Franc.* SQUARCIONE, mort en 1474, montra beaucoup de zèle pour le rétablissement de son art; on compte cent trente-sept élèves formés par lui; *Filippo* LIPPI, mort en 1469, perfectionna de plus en plus ce que *Masaccio* avoit commencé; il est cité comme le premier qui a exécuté dans de justes proportions des figures plus grandes que nature; ANDRÉ DEL CASTAGNO, vers 1478; *Gentile* DEL FABRIANO, vers 1480; *André* VERROCCHIO, mort en 1488, passe pour le restaurateur de l'art de mouler en plâtre et en cire, dont l'invention est attribuée à Lysistrate (*Voyez* CEROPLASTIQUE); *Dom.* GHIRLANDAJO, mort en 1493, maître de Michel-Ange; *Gentile* BELLINI, mort en 1501; *Giov.* BELLINO, mort en 1540; on dit qu'il a dérobé à Antonello da Messina le secret de la peinture à l'huile; il corrigea le premier la manière un peu sèche des peintres de l'école vénitienne, et fut le maître du *Titien*; GIORGIONE BARBARELLI, mort en 1517, élève du précédent, qu'il surpassa de beaucoup; il introduisit à Venise l'usage de peindre à fresque l'extérieur des maisons; *André* MANTEGNA, mort en 1517; son chef-d'œuvre, le triomphe de Cæsar, est gravé sur bois et sur cuivre en neuf feuilles; *Marc-Antoine*, *A. Ghisi*, *W. Hollar*, *R. Audenart*, ont publié des gravures d'après lui; LEONARD DA VINCI, mort en 1520; *Pietro* VANNUCCI, surnommé *Perugino*, mort en 1524, fonda une école à Perugia, où Raphaël fut élevé; RAPHAEL SANZIO *da Urbino*, mort en 1520; sa vie, par Vasari, a été traduite en français par *Pierre* DARET, sous le titre d'*Abrégé de la Vie de Raphaël Sanzio d'Urbini*; Paris, 1607, 1651; Lyon, 1709, in-12: un catalogue très-complet des gravures faites d'après ses tableaux et ses dessins, se trouve dans le second volume des notices sur les arts et les artistes (*Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*); Leipsick, 1769, in-8°.: dans le huitième numero des Mélanges artistiques de M. MEUSEL, on trouve un Mémoire *sur ses Tableaux et sa manière*; M. DE RAMDOHR, dans le premier volume d'un ouvrage écrit en allemand, et intitulé: *Sur la Peinture et sur la Sculpture à Rome* (Leipsick, 1787, 3 volumes in-8°.), a donné d'excellentes observations sur son caractère,

comme peintre ; BACCIO DELLA PORTA, surnommé *Bartolomeo di S. Marco*, mort en 1517 : on lui attribue l'invention du MANNEQUIN (*Voyez* ce mot) ; il étoit à-la-fois et le maître et l'élève de Raphaël; *Bern.* PINTORICCHIO, mort en 1513, sortit de l'école du *Perugino;* par complaisance pour de prétendus amateurs, il dégrada l'art en mêlant dans ses ouvrages des ornemens dorés et en relief ; mais il ne trouva point d'imitateurs ; *Luc.* SIGNORELLI, mort en 1524; TIMOT. DELLA VITE *d'Urbino*, mort en 1524; *Dom.* PULICO, mort en 1527 ; *Giov. Franc.* PENNI, surnommé *il Fattore*, mort en 1528 ; *Vin.* DA SAN GIMIGNANO, mort en 1528 ; ALBERT DURER, mort en 1528; on peut consulter sur lui, entr'autres, un ouvrage allemand de *Henri Conrad* AREND, intitulé : *Gedæchtniss der Ehren eines der vollkommensten Künstler, Alb. Dürers, mit dessen Bildniss* (*Monument en l'honneur d'un des plus parfaits artistes*, Albert Durer, avec son portrait) ; Goslar, 1728, in-8°. ; un autre ouvrage de *G. Wolf.* KNORR, en forme de dialogue entre Dürer et Raphaël ; Nuremberg, 1738, in-8°. avec gravures ; un ouvrage allemand *sur la vie, les écrits et les ouvrages d'art d'*Albert Dürer, *par Dav. Geoffr.* SCHOEBER; Leipsick, 1769, in-8°. ; et le second volume des *Vies et Portraits d'Allemands célèbres*, publiés par M. le Prof. KLEIN ; Mannheim, 1786, in-fol. (*V.* GRAVURE EN ALLEMAGNE). *Quintin* MESSIS, surnommé le *Maréchal ferrant d'Anvers*, mort en 1529 ; *Roger* VAN DER WYDE, mort la même année ; *Franç.* RAIBOLIM, dit *Francia; Lor.* SCIARPELLONI, surnommé *di Credi ; André* DEL SARTO, tous les trois morts en 1530; LUCAS DE LEYDE, mort en 1533 ; *Antoine* ALLEGRI, dit LE CORREGE, du lieu de sa naissance, *Corregio*, près de Modène, mort en 1534 ; *Bald.* PERUZZI, mort en 1536 ; *Pellegrino* MUNARI, mort en 1538; *Giovanni Antonio* REGILLO, dit *Pordenone*, mort en 1540 ; *François* MAZZOLI, dit *Parmeggiano*, mort en 1540 ; *Bart.* RAMENGHI, vers 1542 ; *Michel-Antoine* FRANCIA BIGI, mort en 1542 ; *Pol. Caldara* DA CARAVAGGIO, mort en 1543; *Jean* HOLBEIN, mort en 1544; *Girol.* DA TREVIGI, mort en 1544; *Giulio* PIPI, dit JULES ROMAIN, mort en 1546; *Pietro* BUONACORSI, dit *Perino del Vaga*, mort en 1547 ; *Seb.* DEL PIOMBO, mort en 1547 ; *Lor.* LOTTO, mort en 1548 ; *Domenico* BECCAFUMI, dit *Mecherino*, mort en 1549 ; *Girol.* GENGA, vers 1551 ; *Jacques* CARRUCCI, dit *da Pontormo*, mort en 1556 ; *Dosso* DOSSI, mort en 1558 ; *Benv.* GAROFALO, surnommé *Tisio*, mort en 1559 ; pour imiter avec plus d'exactitude les ombres et les clairs, il fit des modèles de terre cuite : *John* SCOOREEL, mort en 1562; *Franç.* ROSSI, dit *Cecchino del Salviati*, mort en 1563; MICHEL-ANGE BONAROTTI, mort en 1564; outre sa vie dans *Vasari*, on peut encore consulter *Vita di M. A. B. raccolta per Asc.* CONDIVI *dalla ripa Transona*, Rom. 1553, in-4°. ; publiée par *Ant. Fr.* GORI, et avec des observations de MARIETTE; Flor. 1746, in-fol. trad. en français par HAUTEROCHE ; Paris, 1753, in-12 : *Vita di Mich. Ang. Bonarotti, da* Giac. VIGNALI ; Firenz. 1753, in-4°. : la liste des gravures exécutées d'après ses tableaux et dessins se trouve à la page 379 du premier volume des *Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen* (Leips. 1768, in-8°) ouvrage allemand du baron DE HEINECKEN, qui a déjà été cité plus haut : *Giov.* NANNI, dit *da Udine*, mort en 1564 ; *Aless.* BONVINCINO, sur-

nommé *il Moreto*, mort la même année; *Dan.* Ricciarelli, dit *da Volterra*, et *Tadd.* Zucchero, morts en 1566; *Girol.* Romanino, mort en 1567; *Francesco* Primaticcio, dit le Primatice, fut celui qui introduisit le bon goût en France, pays où il a passé une partie de sa vie; il y est mort à Paris en 1570: *François* Floris, dit *van Vriendt*, mort en 1570; *François* Procaccini quitta Bologne vers 1570, pour éviter la concurrence avec les autres peintres de cette ville, tels que Sabatini, Passerotti, les Carrache, Fontana, etc. et se retira à Milan, où il fonda une école; *Nic.* Abbate, dit *Messer Nicolo*, vers 1570; *Georges* Vasari, l'auteur des Vies des Peintres, mort en 1574; Hemskerken, dit *Martin van Veen*, mort en 1574; *Antoine* Moro *d'Utrecht*, mort en 1575; Tiziano Vecellio, dit LE TITIEN, mort en 1576; outre sa vie dans le premier volume des *Maraviglie dell' Arte, ovvero Vite de' i Pittori Veneziani*, ouvrage de Ridolfi, publié à Venise, 1648, en 2 vol. in-4°.: on peut encore consulter le *breve Compendio della Vita del famoso Tiziano*; Venise, 1622, in-4°.: *Orazio* Vecelli, mort en 1576; *Lor.* Sabbatino, dit *Lorenzino da Bologna*, ou *de Tiziano*, mort en 1577; *Marc.* Venusio, mort en 1580; Girol. Siciolante de Sermonetta, vers 1580; *Liv.* Agresti, mort en 1580; *Andr.* Schiavone, dit *Meldolla*, mort en 1582; *Prosp.* Fontana; *Bat.* Naldini, mort en 1584: *Lucas* Cranach, mort en 1586; on peut consulter sur lui une *Dissertation historique et critique sur sa vie et ses ouvrages*, qui a été publiée en allemand à Hambourg, 1761, in-8°; *Nic.* Circignano, surnommé *Pommerancio*; *Paol.* Caliari, dit il Veronese; *Giac.* Palma, dit *il Vecchio*, c'est-à-dire le Vieux, tous les trois morts en 1588; *Jean* Cousin, mort en 1590, fut, parmi les Français, le premier peintre d'Histoire qui se soit distingué, depuis que le Primatice avoit rétabli le goût des beaux-arts sous François 1; *Pell.* Pellegrini, dit Tibaldi, mort en 1591; *Bart.* Passerotti, mort en 1592; *François* et *Jacques* da Ponte, surnommés *Bassani*, vers 1593; *Giacomo* Robusti, dit LE TINTORET, mort en 1594, fut le plus célèbre des élèves du Titien; *Par.* Bordone, mort en 1595; *Carlo* Caliari, mort en 1596; *Bened.* Caliari, mort en 1598; *Joas* de Winghem, mort en 1603; *Jean* Rottenhammer, mort en 1604; *Paolo* Farinato, surnommé *Degli Uberti*, mort en 1606; *Alessandro* Allori, dit *Bronzino*, mort en 1607; *Federico* Zucchero, mort en 1609; *Mic. Ang.* Amerigi, dit le Caravagge, de Caravaggio, lieu de sa naissance, situé près de Milan, mort en 1609; *François* Vanni, mort en 1610: *Federico* Barozio, mort en 1612; *Louis* Cardi, surnommé *Cigoli*, mort en 1613; Louis CARRACHE, mort en 1619, chef et fondateur de la célèbre académie de Bologne, qui s'opposa avec zèle et succès au goût maniéré qui commença alors à se répandre; Augustin CARRACHE, mort en 1602; *Pietro* Facini, mort en 1602; *Sisto* Rosa, dit *Badalocchio*, vers 1607; Annibal CARRACHE, mort en 1609; *Dion.* Calvart, mort en 1619; *Crist.* Allori, mort en 1621; *Léon.* Spada, mort en 1622; *Barth.* Spranger, vers 1623: ce peintre voulant donner beaucoup d'expression et de la vivacité à ses tableaux, exagéra tellement, qu'il s'écartoit trop de la nature. *Domenico* Feti, mort en 1624; *Camillo* Procaccini, mort en 1626; *Giulio Ces.* Procaccini, mort la même année; *Moïse* Valentin, mort en

1632 ; *Luc.* MASSARI et *Jean* LE CLERC, morts en 1633 ; *Octavio* VAN VEEN, mort en 1634 : les Pays-Bas lui doivent principalement l'art de bien rendre le clair-obscur, et encore un goût plus noble que celui de ses prédécesseurs ; *Dom.* CRESTI, surnommé *Passignano*, mort en 1638 ; *Pierre-Paul* RUBENS, mort en 1640 ; *Antoine* VAN DYCK, mort en 1641 ; *Giuseppe* CESARI, mort en 1640 : *Domenico* ZAMPIERI, surnommé LE DOMINIQUIN, mort en 1641 ; *Guido* RENI, dit LE GUIDE, mort en 1642 ; *Jacques* SEMENTI ; *François* GESSI, mort en 1620 ; *Bernard* STROZZI, surnommé *Prete Genoese*, mort en 1644 ; *Giovanni* LANFRANCO, mort en 1647 ; *Jacques* STELLA, mort en 1647 ; *André* CAMASSEI, *Simon* CANTARINI, *Pietro* TESTA, *Alessandro* TURCHE DETTO L' ORBEITO, surnommé LE VERONESE, tous morts en 1648 ; *Simon* VOUET, mort en 1649 ; *Abraham* JANSENS, *Giovanni Andrea* DONDUCCI, morts en 1650 ; *Giuseppe* RIBERA, surnommé SPAGNOLETTO, vers 1650 ; *Ger.* SEGERS, mort en 1651 ; *Eustache* LE SUEUR, mort en 1655 ; *Francesco* ALBANI, dit L'ALBANE, mort en 1660 ; *Jacques* CAVEDONE et *G. Diego Velasquez* DE SILVA, morts en 1660 ; *André* SACCHI, dit *Louche ; Pierre* TYSSENS, morts en 1661 ; *Giovanni Francesco* ROMANELLI, mort en 1662 ; *Ger.* HONTHORST, vers 1662 ; *Elisabeth* SIRANI, morte en 1665 ; *Nicolas* POUSSIN, mort en 1665 : (*V.* ÉCOLE FRANÇAISE) ; *Piet. Fr.* MOLA, vers 1666 ; *Giov. Francesco* BARBIERI, dit LE GUERCHIN, mort en 1666 ; *Alessandro* TIARINI, mort en 1668 ; *Gaspar* DE CRAYER ; *Daniel-Antoine* PEREDA ; *Pietro* BERETINO, dit *da Cortona*, tous morts en 1669 : *Giovanni Benedetto* CASTIGLIONE, dit *Genoese ; Giovanni Andrea* SIRANI, morts en 1670 ; *Jacques* VAN OOST, mort en 1671 ; *Salvator* ROSA, dit *Salvatoriello*, mort en 1673, PAUL REMBRANDT VAN RYN, mort en 1674 : il existe un Catalogue, français et hollandais, des Tableaux de Rembrandt, par Burgy ; à la Haye, 1755, in-8°. *Carlo* SCRETA, mort en 1674 : *Gerbrand* VAN DER ECKHOUT, mort la même année ; *César* DE EVERDINGEN, mort en 1679 ; *Jacques* JORDAENS, mort en 1678 ; *Giovanni Domenico* CERRINI, dit *Cavaliere di Perugia*, mort en 1681 ; *Bart. Estevan* MURILLO, mort en 1685 ; *Carlo* DOLCE, mort en 1686 ; *Cyr.* FERRI, mort en 1689 ; *Charles* LE BRUN, mort en 1690 ; *Don Claude* COELLO, mort en 1693 ; *Pierre* MIGNARD, mort en 1695 ; *Guillaume* DOUDYES, dit *le Diomède*, mort en 1697 ; *Jean-Charles* LOTH, mort en 1698 ; *Mat.* PRETI, dit *Cavaliere Calabrese*, mort en 1699 ; *Aloïso* DEL ARCO, dit *Sordillo de Pereda*, mort en 1700 ; *Lor.* PASINELLI, mort en 1700 ; *Giovanni* MARACCI, mort en 1704 ; *Luc.* GIORDANO, mort en 1705 ; *Daniel* RYDER, dit *Cavaliere Daniele*, mort en 1705 ; *André* CELESTI, mort en 1706 ; *Michel* CORNEILLE, mort en 1708 ; *André* POZZO et *Giov. B.* GAULI, morts en 1709 ; *Giov. Ant.* FUMIANI, mort en 1710 ; *Louis* VAN DEYSTER ; *Gérard* LAIRESSE ; *Domenico Maria* VIANI, morts en 1711 ; *Auguste* TERWESTEN, mort en 1712 ; *Carlo* MARATTI, mort en 1713 : on peut consulter sur ce peintre, *Vita di Maratti, scritta da* BELLORI ; Roma, 1732, in-4°. *Giuseppe* PASSARI, mort en 1714 ; *Jean Erasme* QUELLINUS, mort en 1715 ; *Paolo* PAGANI, mort en 1716 ; *Jean* JOUVENET, *Giov. Mar.* MORANDI, *Carlo Antonio* RAMBALDI, *Jean-Baptiste* SANTERRE, morts en 1717 ; *Pierre* RUYVEN, mort

en 1718 ; *Giovanni Giuseppe* DAL SOLE, mort en 1719 ; *Carlo* CIGNANI, mort en 1719 ; *Santo* PRUNATI, *Giovanni* SEGALA, *Pierre* BERCHET, morts en 1720 ; *Louis* GARZI, mort en 1721 ; *Bonaventura* LAMBERTI, mort en 1721 ; *Albert* ARNONE, mort la même année ; *Antoine* COYPEL, *André* VAN DER WERF, morts en 1722 ; *Arnold* VAN VUEZ, mort en 1724 ; *Antoine* ZANCHI, mort en 1725 ; *Antoine* BURINI, *Giuseppe* CHIARI, *Arnold* GELDER, morts en 1727 ; *Paolo* DE MATTEIS, mort en 1728 ; *Marc-Antoine* FRANCESCHINI, mort en 1729 ; CHRISTOPHE LUBIENETZKY, mort en 1729 ; *Girol.* BRUSAFERO, vers 1730 ; *Giovanni* ODASI, mort en 1731 ; *Giovanni Camillo* SAGRESTANI, mort en 1731 ; *Michel* SERRE, *Gérard* HOET, *Louis* BOULOGNE, morts en 1733 ; *Grégoire* LAZARINI, mort en 1735 ; *Nicolas* BAMBINI, mort en 1736 ; *Nicolas* BERTIN, et *Claude Guide* HALLE, morts la même année ; *Nicolas* VLEUGHEL, *François* LE MOINE, morts en 1737 ; *Charles* VAN MOOR, mort en 1738 ; *Giovb.* LAMA, vers 1740 ; *Antoine* BALESTRA, mort en 1740 ; *Matthieu* ELIE, mort en 1741 ; *Hermann* VAN DER MYN, mort la même année, ainsi qu'*Antoine* PELLEGRINI ; *Louis* DORIGNY, mort en 1742 ; *Giov.* CINQUI, mort en 1743 ; *Christophe* TERZY, *Joan-Baptiste* VANLOO, morts en 1745 ; *Nicolas* DE LARGILIERES, mort en 1746 ; *François* TREVISANI, mort la même année ; *Giuseppe Maria* CRESPI, surnommé *Spagnuolo*, *Don.* CRETI, *François* SOLIMENA, morts en 1747 ; *Fel.* TONELLI, mort en 1748 ; *Joseph-Gabriel* IMBERT, mort en 1749 ; *Aurel.* MILANI, *Pierre* SUBLEYRAS, *John* VOORHUT, morts en 1749 ; *Marc.* TUSCHER, mort en 1751 ; *Jean-François* DE TROY, *Jacques* AMIGONI, morts en 1752 ; *Charles-Antoine* COYPEL, mort en 1753 ; *Pierre-Jacques* LAZES, *Jacques* DE WIT, morts en 1754 ; *François* DE L'ANGE, mort en 1756 ; *Antoine* PESNE, vers 1757 ; *Henri* VON LIMBORCH, mort en 1758 ; *Louis* SILVESTRE, *Helfreich* FRISCH, morts en 1760 ; *Ferdinand François* GRAZIANI, mort en 1761 ; *Giuseppe* NOGARI, mort en 1763 ; *Giuseppe* ANGELI, vers 1763 ; *Marco* BENEFICAL, mort en 1764 ; *Sébastien* CONCA, *Pietro* CONTE DE ROTARI, morts en 1764 ; *Charles-André* VANLOO, mort en 1765 ; *Jean-Baptiste* DESHAYES, mort en 1765 ; *Vincent* MEUCCI, mort en 1766 ; *Giov. Batt.* PITTONI, *Franç. Xavier-C.* PALCKO, morts en 1767 ; *Jean* RESTOUT, mort en 1768 ; *Giov. B.* TIEPOLO, CIGNAROLI, morts en 1770 ; *Grégoire* GUGLIELMI, mort en 1773 ; *Charles* HUTIN, mort en 1776 ; *Antoine-Raphaël* MENGS, mort en 1779 ; *Girol. Pomp.* BATTONI, mort en 1787 : on peut consulter sur sa vie, *Elogio di G. P. Battoni*, par Onofrio BONA ; Rome, 1787, in-8°. ; DROUAIS, mort en 1787 ; *Jean-H.* TISCHBEIN, mort en 1791 ; *J.* REYNOLDS, mort en 1791 ; *James* BARRY ; *Giuseppe* BOTTANI ; *Giovanni* CASANOVA, *Giamb.* CIPRIANI ; *Mar.* COSWAY ; FUESSLI ; FÜGER ; *Conrad* GIAQUINTO ; GRAHAM ; les frères DE LA GRENNE ; HAMILTON ; *Angelica* KAUFMANN ; NORTCOTE ; *Frédéric-Adam* OESER ; *Chrétien-Bernard* RODE ; *Jean-Eléaz.* SCHENAU ; *Etienne* TORELLI ; TRUMBULL ; WHEETLY ; WRIGHT ; *Chrétien Am. P.* VANLOO ; *Benjamin* WEST ; VIEN ; DAVID ; VINCENT ; GERARD ; REGNAULT ; MEYNIER ; GUERIN ; SCHNORR, etc. etc. *Voyez* ECOLES.

HISTOIRE LITTÉRAIRE. On appelle ainsi cette partie de l'histoire qui traite de l'origine et des progrès des sciences et des arts, et de chacune de leurs branches en particu-

lier. On peut la considérer sous différens rapports. Quelquefois elle décrit l'origine et les progrès des sciences et des arts, sans entrer dans les détails de chaque découverte et de chaque opinion. Alors elle montre seulement, en général, la marche qu'ont suivie les sciences et les arts; comment, et à quelles époques ils ont pris naissance chez les différens peuples; les époques où ils sont tombés en décadence, et celles où ils se sont relevés et répandus chez d'autres peuples. Lorsqu'on traite l'histoire littéraire sous ce rapport, on trace, dans chaque période, un tableau clair et général de l'état des sciences et des arts; on fait voir quels étoient ceux qui ont été cultivés le plus, et dans quelles contrées leurs succès ont été plus marqués; l'influence qu'ils ont eue sur les mœurs des peuples; les hommes qui les ont enseignés, les obstacles qui se sont opposés à leur progrès.

Un autre rapport sous lequel on peut considerer l'histoire littéraire, est l'étude des dogmes, des opinions, et des découvertes. On la partage alors en autant de parties qu'il y a de sciences et d'arts dont on doit traiter; pour chacune d'elles, on montre comment ses principes ont été établis; quelles sont les erreurs qui se sont élevées à leur égard; comment elles se sont répandues ou dissipées. Il est extrêmement utile de distinguer, dans chaque art et dans chaque science, le vrai du vraisemblable, et de ce qui est faux. Cette partie de l'histoire littéraire, moins éclaircie, moins cultivée que la première, est cependant extrêmement utile et importante. Il est en effet de la plus grande utilité pour quiconque se livre à une science ou à un art, de connoître les progrès qu'on y a faits avant lui, les points sur lesquels on est parvenu à un certain degré de certitude, ceux sur lesquels on est toujours dans le doute, et ce qu'on ignore encore tout-à-fait. Souvent faute de posséder ces connoissances d'histoire littéraire, il y a des personnes qui perdent leur temps à faire des recherches sur des choses que d'autres avoient depuis longtemps découvertes. Les journaux littéraires et ceux des arts sont un des grands moyens d'être au courant des connoissances en histoire littéraire, lorsqu'ils sont rédigés avec impartialité.

La BIBLIOGRAPHIE (*Voyez* ce mot) est une des branches les plus importantes de l'histoire littéraire. On a donné à la suite des principaux articles de ce Dictionnaire, une indication bibliographique de quelques-uns des ouvrages qui méritent d'être consultés sur chaque matière particulièrement.

Nous avons, au mot art, traité de l'histoire de l'art en général, et des principaux ouvrages qui lui sont consacrés, relativement surtout à l'antiquité. Parmi les anciens ouvrages français sur l'histoire des arts chez les modernes, on peut citer les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens Peintres*, par FÉLIBIEN; l'*histoire des arts qui ont rapport au dessin*, etc. par MONIER; Paris, 1698, in-8°. : mais ni l'un ni l'autre ne sont écrits d'une manière satisfaisante; de même que les ouvrages publiés sur cette matière par DURAND, ROLLIN, NOBLOT, CARLENCAS, MEHÉGAN, dans ses *Considérations sur les révolutions des arts*; Paris, 1755, in-12.

Parmi les auteurs du dernier siècle, D'ARGENVILLE, dans son *Abrégé de la Vie des plus fameux Peintres*, Paris 4 vol. in-8°.; D'ARGENS, dans son *Examen critique des différentes Ecoles de Peinture*; Berlin, 1768, in-8°. — BARDON, dans son *Histoire universelle, traitée relativement aux arts*, 3 vol.;

Paris, 1769, in-8°. — PAPILLON DE LA FERTÉ, dans son *Extrait des différens ouvrages publiés sur la vie des Peintres*; Paris, 1776, 2 vol. in-8°. — BÜSCHING, dans son *Précis d'une Histoire des Arts du Dessin*, écrit en allemand. — BROMLEY, dans son ouvrage intitulé : *A philosophical and critical History of the fine arts, Painting, Sculpture and Architecture*, 2 vol. London, 1799, et d'autres, ont bien donné des détails sur les différentes écoles, et sur le style de plusieurs artistes ; mais ils ne recherchent pas assez les causes de la décadence et des progrès des arts ; enfin, ils ne tiennent pas assez compte de l'influence qu'ont eue les événemens politiques sur leurs progrès ou leur décadence. L'ouvrage de M. ZANETTI, *della Pittura Veneziana, e delle Opere pubbliche de' Veneziani Maestri ;* Venezia, 1771, in-8°. ; et celui de M. LANZI, *Storia pittorica della Italia ;* Bassano, 1795, 3 vol. in-8°., sont des modèles, que M. FIORILLO, dans son excellente *Histoire des Arts du Dessin ; depuis la renaissance des arts jusqu'à nos jours*, a suivis avec succès. Ce dernier ouvrage est écrit en allemand ; il en a paru deux volumes à Goettingue, 1798 et 1801, in-8°. : le premier contient l'histoire des écoles Romaine et de Florence ; le second contient celle des écoles Vénitienne, Lombarde et des autres écoles de l'Italie. Les Journaux artistiques de M. DE MURR, de M. MEUSEL, etc. etc. doivent encore être cités.

HISTOIRE DE L'ART. Si l'étude de l'histoire est indispensable à l'artiste, celle de l'histoire de l'art lui est également indispensable. *V.* ART, et HISTOIRE LITTÉRAIRE.

HISTOIRE NATURELLE. Celui, dit Vitruve, qui veut être regardé comme un architecte consommé, doit non-seulement être habile dans l'art du dessin, mais aussi avoir des connoissances en géométrie, en optique, en arithmétique, en histoire, en philosophie, en musique, en médecine et en jurisprudence. Sous le nom de philosophie, Vitruve, et la plupart des anciens, ont compris la morale et la physique ; ils ont donc oublié l'*histoire naturelle*, science dont la connoissance est cependant importante aux artistes.

Tout le monde sait combien la connoissance exacte du corps humain, de sa forme et de sa structure intérieure, celle de la myologie (ou de la doctrine des muscles), de l'ostéologie (ou doctrine des os), des causes et des effets des affections et des passions de l'ame, est indispensable au peintre et au sculpteur. (*Voy.* ANATOMIE.) L'étude de l'histoire naturelle en général n'est pas moins nécessaire aux artistes, en particulier aux architectes, auxquels elle pourra donner l'idée d'ornemens neufs et élégans.

Si on considère les ornemens des plus beaux édifices de l'antiquité, on verra qu'ils ne doivent pas tous leur origine à des jeux de l'imagination des artistes, mais qu'ils sont en grande partie imités et composés d'après des objets que la nature nous offre. (*Voyez* ORNEMENS.) On peut croire que des recherches suivies avec soin nous feroient trouver dans la nature tous les modèles que les anciens ont eus en vue dans les ornemens qu'ils ont exécutés, et que leur imagination riche et inépuisable a su varier et combiner de mille manières différentes. Dans le domaine des arts du dessin, l'esprit humain ne peut guère figurer un objet dont le type primitif ne se trouve pas dans la nature. Les faunes, les satyres, les centaures, les tritons, le minotaure, les sirènes, les sphinx, les chimères, les griffons (*V.* ces mots dans le *Dict. de Mythologie* et dans celui-ci), et en général tous les êtres, toutes les di-

vinités fantastiques et quelquefois difformes des Indiens, des Ægyptiens, des Persans, des Etrusques, des Grecs et des Romains, ne sont que des êtres composés de la figure humaine et de membres de quadrupèdes, d'oiseaux, de poissons, etc. créés par l'imagination des poètes, modifiés selon que l'art l'exigeoit, et figurés par les sculpteurs et les peintres. Les Grecs savoient observer même dans les ornemens, le caractère principal de tout ouvrage de l'art, c'est-à-dire la beauté; ils appliquoient donc toujours ces êtres de manière à produire le meilleur effet possible. *Voy.* ORNEMENS.

Par une réunion presque unique de circonstances heureuses, les Grecs se sont élevés à la plus grande perfection idéale dans tous les arts, et principalement dans celui de l'architecture, qu'ils ont su orner des plus belles productions du règne végétal. Ils employoient comme ornemens le *laurier*, le *chêne*, l'*olivier*, le *cyprès*, le *pin*, la *vigne*, le *lierre*, l'*acanthe* (*Voy.* ces mots), et beaucoup d'autres fleurs, de fruits, et de végétaux; en effet, d'où auroient-ils pu emprunter des plus beaux ornemens que de la nature même, de la richesse variée, des contours agréables et de l'immense variété des feuilles? En remplaçant ces modèles fragiles par des copies en marbre, ils ont su rappeler à l'imagination des idées charmantes, et prouver leur sentiment exquis du beau. Dans le règne animal ils ont choisi de préférence le *lion*, le *tigre*, la *panthère*, l'*éléphant*, le *cheval*, le *taureau*, le *bélier*, l'*aigle*, la *chouette*, le *papillon*, le *cheval marin*, le *dauphin*, le *serpent*, la *vipère*, le *lézard*, la *tortue* (*V.* ces mots); employées à propos dans un mélange agréable et heureux, ces figures produisoient le meilleur effet.

Des observations pareilles peuvent s'appliquer aux ordres d'architecture. Dans les temps les plus anciens, la colonne dorique n'avoit point de base; elle porte des traces évidentes de l'imitation de l'arbre sur pied; aussi les contrées habitées par les peuplades Doriques étoient riches en forêts. La colonne ïonique eut une base dès les premiers commencemens, parce que les Ioniens, habitant des contrées pauvres, étoient obligés d'acheter de leurs voisins les arbres taillés pour être employés dans les édifices. Le chapiteau de la colonne ïonique est orné d'une volute roulée sur elle-même, et sur l'origine de laquelle on a beaucoup disserté. Quelques-uns en ont trouvé l'origine dans la coiffure d'une femme, d'autres dans la forme d'un coussin placé entre le fût de la colonne et l'architrave (*V.* COLONNE, CHAPITEAU, ACANTHE IONIQUE); d'autres y ont voulu voir une feuille roulée; d'autres enfin, des cornes de bélier, d'autant plus que dans l'ordre dorique on ornoit les métopes de bucrânes. M. Fiorillo pense que de toutes les productions de la nature, il n'y en a point qui se rapproche davantage de la volute que la coquille appelée *cochlea marina depressa*, ou le *trochus perspectivus* de Linné, ce qui s'accorde avec le nom de *kalchè*, par lesquels les volutes sont désignées dans une inscription antique rapportée par Chandler; selon Hesychius, ce mot signifie proprement la coquille de pourpre. La diminution douce et presqu'insensible de la ligne spirale, et la simplicité de l'ornement de la volute, sont regardées par M. Fiorillo comme une raison puissante en faveur de l'opinion, que la coquille indiquée plus haut est le type primitif de la volute. Il pense que l'étude de la conchyliologie doit en général être très-utile aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres, parce que cette branche de l'histoire naturelle leur fournira

quantité d'idées propres aux ornemens. M. Fiorillo pense encore que différens coquillages ont fourni aux artistes grecs le modèle des formes aussi variées qu'agréables des vases de terre cuite, appelés improprement étrusques, ainsi qu'on le voit, dit-il, évidemment en comparant les coquillages qu'on trouve dans les mers qui avoisinent la Grande Grèce, avec les différentes formes que nous offrent les vases.

Les Ægyptiens, pour orner leurs colonnes, employoient des feuilles de *palmier*, la fleur sacrée du *lotos*, etc. (*V.* ces mots), et ce goût se conserva même jusque sous les Ptolémées. Pour orner leurs chapiteaux, les Grecs adoptèrent des végétaux de leur pays, sur-tout l'acanthe.

Le chevalier GIROLAMO *del Pozzo*, célèbre architecte de Vérone, composa en faveur de milady *Weight*, un ouvrage dans lequel il a montré, avec un grand appareil d'érudition, l'origine et l'étymologie des termes techniques d'architecture, ainsi que des noms des différens ornemens et leur emploi chez les anciens. Cet ouvrage n'a pas été imprimé, et l'on ignore s'il a traité de l'utilité dont l'histoire naturelle peut être aux architectes.

Les colonnes grèles, élancées et groupées des églises gothiques pourroient, selon M. Fiorillo, être regardées comme une imitation des colonnes de basalte, telles qu'on les admire dans la grotte de Fingal dans l'île de Staffa, figurées entr'autres dans le *Voyage en Ecosse et aux îles Hébrides*, par M. FAUJAS DE S. FOND. Il seroit intéressant de recueillir les principaux monumens de l'antiquité qui offrent des représentations d'animaux quadrupèdes, d'oiseaux, d'insectes, de végétaux, et d'autres productions de la nature, en général des ornemens d'architecture sur-tout; de pareilles recherches démontreroient que la plupart de ces ornemens sont empruntés de la nature, et qu'on les a ensuite composés et combinés de différentes manières; elles serviroient à faire voir aux artistes combien l'étude de l'histoire naturelle est utile pour celui qui veut faire de véritables progrès dans les arts.

Non-seulement l'histoire naturelle peut fournir aux artistes une foule de sujets heureux d'imitation, comme elle fournit aux poètes les comparaisons les plus belles et les plus frappantes, mais l'artiste ne peut se passer d'en avoir des notices suffisantes pour représenter avec fidélité les objets qui sont les accessoires nécessaires de ses ouvrages; aussi il doit rendre d'après nature les animaux et les végétaux comme il représente l'homme, et ceux qui se destinent à peindre les *animaux*, les *fleurs*, les *fruits* (*V.* ces mots), doivent faire sans doute de la *botanique* et de la *zoologie* (*V.* ces mots) une étude particulière, mais le peintre d'histoire et l'artiste qui peint ou sculpte l'ornement doivent aussi en avoir des idées générales, et on pourroit faire un traité des erreurs commises par les artistes en histoire naturelle, comme on en a fait un des erreurs commises en histoire. Sur une belle tapisserie des Gobelins, dont on trouve un grand nombre de répétitions, et qui représente les productions des quatre parties du monde, les homards sont figurés rouges, parçeque l'artiste qui les a faits n'en avoit jamais vu que de cuits.

Depuis un siècle sur-tout on a publié dans différens superbes recueils un grand nombre de substances naturelles, dans lesquelles l'artiste doit trouver les véritables caractères physiques; mais il doit encore visiter quelquefois les jardins et les serres, les haras, les étables, les volières, les basse-cours, les ménageries, pour étudier les attitudes, et, pour ainsi dire, le naturel des animaux et des végétaux.

Dans un mémoire publié il y a quelques années, je me suis occupé *des représentations d'objets relatifs à l'histoire naturelle que nous offrent quelques médailles de villes grecques*. On peut encore consulter le traité anglais de M. Aikin, sur l'*utilité de cette étude pour les poètes;* ce qu'il dit relativement aux poètes peut en grande partie s'appliquer aussi aux artistes. *Voyez* aussi un traité de M. Fiorillo, sur cette matière, dans le premier volume de ses *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Goett. 1803, in-8°.

Historié. On appelle *portrait historié* la représentation d'une ou de plusieurs personnes travesties à l'aide d'un costume emprunté de l'histoire ou de la fable, ou bien occupées à quelque action qui leur donne de l'intérêt ou du mouvement. Les portraits vraiment *historiés* parmi nous sont ceux qui ont rapport à des événemens publics, et à des fonctions ou cérémonies dans lesquelles on représente des princes et des magistrats. Soit qu'on les consacre à des grands, soit qu'on les destine pour des particuliers, les portraits historiés deviennent ou des dérisions ou des critiques amères, lorsqu'ils ne sont pas simples, et que les accessoires ne sont pas appropriés avec goût et avec finesse, au caractère qu'ils doivent avoir, et aux loix de la convenance, des bienséances et des conventions utiles.

On appelle dans l'étude de l'antiquité *monumens historiés* ceux ornés de peintures ou de bas-reliefs, qui retracent une suite de faits relatifs à un événement important de l'histoire; on donne principalement ce nom à ces grandes colonnes qui sont de l'invention des Romains, et sur lesquelles on a sculpté en spirale les divers événemens d'une guerre mémorable, comme sur les *colonnes Trajane*, *Antonine* et de *Théodose*. *Voyez* ces mots.

Dans l'enfance des arts, on faisoit beaucoup de monumens historiés, telle étoit la *caisse de Cypselus*. (*Voy.* ce mot.) Dans le moyen âge on a aussi entrepris des ouvrages qui retracent une longue suite d'événemens d'une même histoire; le plus considérable est la *tapisserie de Bayeux*, attribuée à la reine Mathilde, qui représente la conquête de l'Angleterre, par Guillaume, duc de Normandie. (*Voy.* Tapisseries.) Les *arcs de triomphe* bâtis par les Romains (*Voy.* Arcs de triomphe), les portes Saint-Denis et Saint-Martin, à Paris, peuvent être aussi regardés comme des monumens historiés. *Voyez* Portes.

Historique. On appelle travailler dans le *genre historique*, traiter des sujets d'histoire, soit en peinture (*V.* Histoire), soit en sculpture. *Voy.* Bas-relief.

Histrion. Les Romains désignoient par ce mot les farceurs, les baladins qu'ils avoient fait venir, selon Tite-Live, de l'Etrurie, vers l'an 391, pour des jeux scéniques, qui furent alors institués à Rome, au lieu qu'auparavant on n'y avoit eu que des jeux du cirque. Ces histrions dansoient avec beaucoup de gravité et au son de la flûte sur un simple échafaud de planches. Le mot histrion est, selon Tite-Live, dérivé du mot toscan *hister*, qui signifie *farceur*. Depuis, le mot *histrion* a servi pour désigner en général un comédien; aujourd'hui il ne s'emploie plus que par mépris, et pour désigner les figures antiques de comédiens. Les histrions toscans, après avoir pendant quelque temps joint à leurs danses nationales la récitation de vers assez grossiers, et faits sur-le-champ, se formèrent en troupes, et récitèrent des pièces satyriques qui avoient une musique régulière, au

son des flûtes, et qui étoient accompagnées de danses et de mouvemens convenables. Ces farces informes durèrent jusqu'à l'an de Rome 514, que le poète Andronicus fit jouer la première pièce un peu régulière, c'est-à-dire qui eut du moins un sujet suivi; ce spectacle ayant paru plus noble et plus parfait, on y accourut en foule.

Dans le troisième volume de la description du musée *Pio-Clementin*, par M. Visconti, on voit deux statues d'histrions ou de comédiens, l'un assis, l'autre debout. L'attitude et le costume de l'un et de l'autre paroissent indiquer le rôle d'un esclave. Le premier est assis sur un autel carré, où il se sera peut être réfugié pour éviter la colère de son maître. Cet histrion est vêtu d'une espèce de chemise ou vêtement très-court; dans l'autre on voit distinctement cette espèce de pantalon qui désigne le costume des Barbares parmi lesquels les Romains et les Grecs faisoient acheter leurs esclaves. Parmi les monumens de la villa Albani, il y a aussi une statue d'un histrion, semblable à celle du musée Pio-Clémentin. On en avoit trouvé une autre dans les fouilles faites dans un endroit appelé Pantanello, près de Tivoli; elle a été emportée en Angleterre par le peintre Gavin Hamilton. Dans le quatrième volume des peintures d'Herculanum, on voit deux scènes de comédie qui nous offrent les figures de plusieurs histrions. On y remarque encore plusieurs masques d'histrions. M. de Hoorn possède un superbe camée mal figuré par Ficoroni, sur lequel on voit de chaque côté de la pierre un histrion : l'un des deux semble rire, l'autre pleurer, c'est pourquoi Ficoroni les a improprement appelés Démocrite et Héraclite. Il y a aussi dans le cabinet de la Bibliothèque nationale un charmant camée qui représente un histrion. Le Térence de la Bibliothèque nationale, dont quelques peintures ont été gravées pour la traduction de madame Dacier, et le Térence du Vatican, actuellement à la Bibliothèque nationale, publié à Urbino en 1730, nous représentent des histrions en scène.

Holcus dourra, espèce de millet très-cultivé en Ægypte. On l'observe sur la base de la statue du Nil, autrefois au musée Pio-Clémentin, actuellement au musée Napoléon, et dans les mains du même fleuve sur plusieurs médailles et plusieurs pierres gravées.

Homérique. On appelle ainsi ce qui est d'Homère, ce qui appartient à Homère. Les *sorts homériques* étoient une espèce de divination par laquelle on prétendoit qu'à l'ouverture des poésies d'Homère, le vers qu'on rencontroit le premier étoit un oracle certain et une réponse à la question qu'on agitoit. On avoit de même des *sorts virgiliens*, et parmi les chrétiens des sorts tirés de la bible. On dit *temps* et *mœurs homériques* pour désigner les temps et les mœurs qu'Homère a décrits. On appelle *peintures homériques* celles qui retracent des scènes tirées de ce grand poète. *Voy. Dict. Mythol.*, Illiade et Odyssée.

Homme. De tous les objets que présente l'univers, il n'en est point pour l'homme, qui soit plus susceptible de beauté que l'homme même, parce qu'il n'y a rien qu'il connoisse mieux et qu'il aime davantage. Ce qui constitue en lui la beauté, c'est l'assemblage de ses bonnes qualités rendues sensibles, telles que la force, la santé, la modération; et dans la femme, la santé, la modération et la modestie. Ces qualités se reconnoissent par différens signes caractéristiques : la santé par le coloris; la force, par des membres bien musclés; la modération, par le repos de l'attitude et la

simplicité des formes; enfin la modestie des femmes, par une position tranquille, jointe à des formes plus rondes et plus délicates que celles de l'homme. L'étude et l'expérience ont appris à les peindre sous ces différens rapports d'une manière convenable. Comme c'est de l'homme que l'homme a toujours été le plus occupé, il est vraisemblable qu'il a été l'unique objet de l'art naissant. Aussi ne connoissant rien de plus parfait que lui-même, a-t-il donné aux dieux qu'il a imaginés, une forme humaine. Si, dans la suite, il a imité des animaux et des plantes, cette imitation grossière ne fut peut-être alors qu'un simple amusement, ou un moyen d'exprimer ses idées par une signification convenue. Quoique nos idées sur l'art soient fort différentes des anciens, cependant on a toujours conservé la supériorité au genre qui se propose de représenter l'homme dans tous ses mouvemens et dans toutes ses affections. Les Grecs et les Romains firent presque leur principale étude de ce genre, qu'ils portèrent plus loin que tout autre, et qu'ils regardoient comme le plus difficile et le plus glorieux. Qu'est-ce, en effet, que la représentation, je ne dirai pas d'une fleur, d'un fruit, d'un paysage, mais d'une mer en fureur, d'un tonnerre enflammé, des convulsions de la nature, comparée à la représentation de l'homme jouissant du calme de la sagesse, ou agité par l'orage des passions? Toutes les imitations sont sans vie et sans intérêt, si la présence de l'homme ne réveille pas l'attention. On sera donc bien plus fortement remué par l'artiste habile qui ne fera qu'indiquer la foudre, la tempête, le tremblement de terre, mais qui représentera, dans toute leur perfection, les formes et l'expression de l'*homme* qui est témoin de ces phénomènes. C'est donc l'homme que l'art doit sur-tout étudier, s'il veut exercer sur l'homme l'empire le plus puissant.

Homophonie. C'étoit dans la musique grecque cette espèce de symphonie qui se faisoit à l'unisson par opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de *homos* pareil et de *phonè* son. *V.* Antiphonie.

Honneurs. La Grèce, dès les temps héroïques, rendoit des honneurs aux grands capitaines et aux généraux d'armée; elle leur accordoit des récompenses, et leur faisoit des présens qui consistoient presque toujours en coupes d'or, en bassins à laver les mains, en cuvettes à laver les pieds, en trépieds; chez les Romains ils recevoient les honneurs du triomphe ou de l'ovation.

Ce n'étoit pas seulement au mérite militaire que les anciens réservoient des honneurs, les sciences et les beaux-arts faisoient encore l'objet de leur admiration. La Grèce n'a produit une foule de grands hommes, que parce qu'elle accueillit et récompensa les talens de tout genre. La philosophie, l'éloquence, la poésie, la musique, la danse, la peinture, la sculpture, l'architecture, y pouvoient prétendre aux plus hautes distinctions. Les Lacédémoniens dont l'éducation étoit toute guerrière, érigèrent cependant des statues au poète Tyrtée. Aux jeux carniens qui se célébroient tous les ans à Sparte, on distribuoit des prix aux poètes et aux musiciens qui réussissoient le mieux. Athènes érigea des statues à Solon, à Socrate et à une infinité d'autres. Homère y eut des temples; les autres poètes célèbres, des statues. Les musiciens, les poètes dramatiques, les comédiens même, qui excelloient dans leur art, y recevoient des couronnes, des prérogatives, et très-souvent le droit de bourgeoisie. Les Athéniens faisoient mettre sur le frontispice des temples et des édifi-

ces publics, les noms des habiles architectes qui les avoient bâtis, afin de les immortaliser; ils leur accordoient en même temps le droit de bourgeoisie. La ville de Pergame acheta des deniers publics un palais ruiné, où il restoit quelque peinture d'Apelle, pour sauver ces précieux restes des ravages du temps. Les habitans firent plus, ils y suspendirent le corps de ce peintre célèbre dans un rézeau de fils d'or. Les Eléens, pour qui Phidias fit la statue de Jupiter Olympien, en reconnoissance de la beauté de son ouvrage, et pour honorer sa mémoire, créèrent en faveur de ses descendans une charge dont toute la fonction consistoit à avoir soin de cette belle statue, et à la nettoyer. Ils conservèrent aussi l'atelier de ce célèbre sculpteur, et ils le montroient comme une curiosité à tous les étrangers. Durant tout le temps de la république, les Romains dont le métier des armes fit presque le seul mérite, ne témoignèrent aucune estime aux artistes. Ils n'accordèrent jamais aucune distinction aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes, parce qu'ils étoient pour la plupart des esclaves ou des affranchis. Ce ne fut, à proprement parler, que sous le règne d'Auguste, que les arts furent honorés. Encore dans ce temps-là même, la plus haute récompense que pouvoient attendre les poëtes les plus célèbres, étoit de voir leurs ouvrages et leur portrait consacrés publiquement dans la bibliothèque que ce prince avoit dédiée dans le temple d'Apollon Palatin.

Les arts, après leur renaissance, furent également encouragés par des honneurs. Michel-Ange obtint les bonnes graces du fier Jules II. Raphaël fut aimé de Léon X, qui voulut le faire cardinal. L'empereur Maximilien se plaisoit beaucoup à voir travailler Albert Durer, et l'ennoblit. Léonard de Vinci est mort dans les bras de François Ier. Rubens a joui d'une grande faveur, et a été chargé de négociations importantes par Philippe IV, roi d'Espagne, et Charles II, roi d'Angleterre. Le farouche Henri VIII, roi d'Angleterre, eut pour Holbein une considération singulière. On sait jusqu'où alla le zèle des Médicis pour les arts. On connoît aussi l'heureuse influence que répandit sur eux le siècle de Louis XIV, et l'attention de ce prince à honorer les talens en tout genre. Sans parler de Racine, de le Brun et de Mansart, qui eurent à la cour un grand crédit, combien d'autres furent comblés de distinctions et de priviléges! Les récompenses devinrent plus rares sous Louis XV, et se réduisirent à très-peu de chose sous son successeur. Mais aujourd'hui les arts sont encouragés et appelés aux premiers honneurs; sous le gouvernement actuel, plusieurs artistes sont membres de la légion d'honneur, et le restaurateur de l'école française, le vénérable Vien, siège au sénat qui est le premier corps constitué de l'Etat.

HONOR (L'HONNEUR). Sur quelques médailles de Galba et de Vitellius, l'*Honneur* paroît demi-nu, tenant une pique de la main droite, et de la gauche une corne d'abondance. Près de lui est la *Vertu*, armée d'un casque, soutenant de la main droite une épée, et de l'autre, une lance, et foulant à ses pieds un casque. Sur les médailles de Marc-Aurèle encore César, on voit l'*Honneur* seul, vêtu d'une robe longue, portant d'une main une branche d'olivier, et de l'autre, une corne d'abondance. Celles des familles Futia et Mucia offrent ensemble la tête de l'*Honneur*, couronnée de laurier, et celle de la *Vertu* coiffée d'un casque. On peut consulter à cet égard le *Specimen rei numariæ* de GESNER. (Tiguri, 1755.)

Imperator. Romanor. tab. LI, LIII, CV, CVIII; et le *Thesaurus Morellianus* sive *Familiar. Romanar. numismata*, etc. (Amstelod. 1734.) tom. I, aux noms FUFIA et MUCIA.

HÔPITAL; on appelle ainsi, en général, un lieu qui sert de retraite aux malades, où ils reçoivent tous les secours que demande leur état. Dans nos villes, on nomme hôpital un vaste bâtiment, composé de salles, où sont plusieurs rangs de lits, une apothicairerie, une buanderie, des cuisines, des offices, une lingerie, des logemens pour les médecins, chirurgiens, gardes, domestiques, etc. On appelle aussi ce bâtiment *hôtel-dieu*, *maladerie*, *aumône*, *charité*, *incurables*, *hospice*. Dans les armées navales c'est un vaisseau de suite, approvisionné de lits, de vivres, de remèdes, etc., dans lequel on retire les blessés ou les malades. On donne aussi quelquefois le nom d'*hôpital* aux maisons où l'on renferme les libertins, les filles de mauvaise vie, les insensés, tels sont à Paris, la *salpêtrière*, *bicêtre*, etc.

Les Grecs ignorérent jusqu'aux noms des hôpitaux; le mot *nosocomium* n'a pas la signification d'hôpital dans les anciens auteurs grecs. S. Jérôme et Isidore sont les premiers qui s'en servent dans ce sens. A Athènes, on assuroit dans le prytanée la nourriture à ceux qui avoient souffert pour la patrie, ainsi qu'à leurs femmes et à leurs enfans; mais ils n'y trouvoient point d'asyle en cas de maladie. On peut penser d'après cela qu'ils étoient bien éloignés d'en offrir aux citoyens pauvres et à la classe des mercénaires. A Lacédémone, où, selon les institutions de Lycurgue, tous les citoyens mangeoient en commun, il n'y avoit pas cependant d'établissement semblable à nos hôpitaux; les Ilotes y étoient abandonnés dans leurs maux; un pareil sort attendoit les Ephores eux-mêmes, qu'une fortune bornée n'avoit pas mis à l'abri de la pauvreté. Les autres villes de la Grèce imitèrent cet oubli des législations attique et lacédémonienne. Dans le serment solennel d'Hippocrate, ce père de la médecine jure, de visiter toute sa vie les pauvres, et de les traiter gratuitement. Les médecins étoient alors en même temps chirurgiens et pharmaciens; il paroît d'après cela qu'Hippocrate fournissoit aux pauvres les remèdes sans rétribution. Chez les Romains, on ne trouve pas non plus de traces d'établissemens de bienfaisance pour soulager les malades indigens. Parmi les institutions religieuses de Numa, on n'en cite point de ce genre; Servius établit des classes parmi les citoyens, mais il ne songea point au soulagement des pauvres, des infirmes et des malades. Du temps de la république, il y avoit de fréquentes distributions de terres, des répartitions abondantes des dépouilles enlevées aux ennemis, ce qui améliora le sort et l'existence de ceux qu'on appeloit *capite censi*, parce qu'ils n'offroient au service de la patrie que leurs bras et leur vie; mais ces largesses et ces gratifications ne se répandoient cependant que sur les citoyens dans l'état de santé; il n'étoit pas question d'établissemens pour les malades, ni sous la république, ni sous les empereurs. Ces derniers consacrèrent aux pauvres des bains et des thermes, ainsi que des distributions de vivres et d'argent. Les riches, à leur exemple, affectoient de donner tous les jours à leurs cliens pauvres, ce qu'on appeloit la *sportula*. On voit par Juvénal, que ces cliens pauvres et malades n'avoient d'autres ressources que cette modique *sportula*, puisque les maladies les plus aigues ne pouvoient les empêcher d'accourir à sa distribution. On y voit encore qu'aucun asyle public ne leur étoit ouvert. Il est donc constant que les Grecs et

les Romains, ces deux peuples les mieux policés de toute l'antiquité, n'ont point consacré de retraite aux malheureux, ce qui tenoit à la nature de leur constitution et à la forme de leur gouvernement. Divisés constamment en hommes libres et en esclaves, ces deux peuples ne paroissoient occupés que de la première classe, et négligeoient absolument la seconde, regardée comme la lie de l'espèce humaine. Un esclave dangereusement malade étoit abandonné aux soins de ses compagnons de servitude; son cadavre ne recevoit pas même la sépulture dans certaines occasions, et on se contentoit de le jeter et de le laisser en proie aux vautours. La colline des *Esquilies* à Rome, blanchie, selon Horace, par le grand nombre d'ossemens qu'y amassoient ces oiseaux carnassiers, prouve le peu de soin qu'on prenoit, dans cette ville, de la sépulture des pauvres. Les citoyens malheureux, dont il existoit un assez grand nombre dans les plus beaux jours de Rome et d'Athènes, n'avoient donc d'autres ressources dans leurs maux que la force du tempérament, ou les crises de la nature.

Le temple d'Æsculape dans l'île du Tibre et les bâtimens qui y appartenoient, formoient une espèce d'hôpital, différent cependant de ce que nous désignons par ce nom. Du moins une ordonnance de l'empereur Claude, qui vouloit que les esclaves devenus malades, et abandonnés par leurs maîtres dans l'île d'Æsculape, fussent déclarés libres après leur guérison, paroît indiquer qu'il y avoit dans cette île un hôpital bannal qui leur étoit destiné. Mais ce n'est qu'à l'époque où le christianisme s'établit, qu'on trouve des traces d'institutions formées parmi les chrétiens pour le soulagement des malheureux, des infirmes et des malades. Malgré les persécutions auxquelles les premiers chrétiens étoient en butte, on voit, vers l'an 258, à Rome, le chef des diacres, Laurent, assembler une grande quantité de malades et de pauvres que l'église de cette ville faisoit subsister par ses aumônes. Ce n'étoit cependant pas encore ce que nous appelons *hôpital*, c'est-à-dire, une retraite commune pour les malades. Vers l'année 380, on vit en Occident le premier hôpital, proprement dit; S. Jérôme nous apprend que *Fabiola*, dame romaine distinguée par sa piété, construisit pour la première fois un hôpital ou *nosocomium*, c'est-à-dire, comme il l'explique lui-même, une maison de campagne destinée à rassembler les malades et les infirmes, qui étoient auparavant étendus sur les places publiques, et à leur fournir les secours et les alimens nécessaires. Elle plaça cet établissement hors de la ville et dans un air pur. Lorsque Constantin transféra le siége de l'empire de Rome à Byzance, appelée depuis Constantinople, il y fit établir un hospice pour les étrangers et les pélerins, qui commençoient dès-lors à visiter par dévotion la terre sainte. Cet édifice fut construit sur le modèle de l'hospice qu'Hircanus avoit érigé le premier à Jérusalem, environ 150 ans avant le commencement de notre ère. Ce prince chercha, par cet établissement, à se laver aux yeux des Juifs, du crime dont il s'étoit souillé, en ouvrant et en dépouillant le tombeau de David. Pour sanctifier les richesses qu'il en tira, il voulut les faire partager aux nombreux étrangers, que le zèle ou la curiosité amenoient dans la capitale de la Judée. Selon Isidore, dans ses étymologies, cela donna lieu au nom de *Xenodochium*, c'est-à-dire, *hospice pour les étrangers*, qu'on donna à cet établissement. En 550, l'empereur Justinien construisit à Jérusalem le célèbre hôpital de Saint-

Jean, qui a servi de berceau à l'ordre militaire des chevaliers de Malte. Ses successeurs imitèrent son exemple avec tant de zèle, que, selon Ducange, on voyoit à Constantinople, jusqu'à trente-cinq établissemens de charité. Les malades, les pauvres, les vieillards sains ou infirmes, les enfans pauvres, les orphelins, en un mot, les étrangers, de tout âge et de tout sexe y trouvoient des soulagemens et des remèdes. Des hôtelleries gratuites y offroient une retraite sûre et commode aux voyageurs, et préparoient ces caravanserais qui ont si souvent été l'objet de l'admiration des Européens accoutumés à des hôtelleries très-souvent mesquines et dispendieuses. L'empereur Julien attribue, en grande partie, à ces nombreuses institutions de charité, les progrès rapides du christianisme, et il se proposa pour rétablir le paganisme, d'employer ces mêmes moyens. « Nous ne faisons pas, écrit-il à Arsace, souverain pontife de Galatie, assez d'attention aux moyens qui ont contribué le plus à étendre le christianisme, je veux dire l'humanité, les secours envers les étrangers, et les soins empressés pour la sépulture des morts. Etablissez donc dans les villes un grand nombre d'hospices, pour y recevoir les étrangers, non-seulement ceux de notre religion, mais tous indistinctement; et s'ils ont besoin d'argent, que nos bienfaits leur en fournissent abondamment. Dans l'histoire Byzantine et dans les anciennes chartes, les hôpitaux reçoivent différens noms; on les appelle: *Nosocomium*, c'est-à-dire, retraite des malades; *Xenodochium*, *Xenon*, *Lobotrophium*, ou retraite des étrangers; *Ptochium*, *Ptochodochium*, *Ptochotrophium*, ou hospice des pauvres et mendians; *Brephotrophium*, lieu destiné à l'éducation des enfans indigens; *Orphanotrophium*, ou maison des orphelins; *Gerocomium*, *Gerontocomium*, hospice des vieillards, malades ou infirmes; *Pandochæum*, hôtellerie gratuite, ce que nous appelons *Caravanserai*; *Morotrophium*, hospice d'aliénés.

M. Durand, dans son ouvrage intéressant intitulé: *Parallèle des Edifices de tout genre*, a offert, sur la vingt-neuvième et la trentième planche, un rapprochement intéressant des plans de divers hôpitaux et caravanserais; tels que ceux de l'hôpital de Milan, de Gênes, de Plymouth, de S.-Louis à Paris, de Langres, de celui commencé à la Roquette en 1788, sur les dessins de M. Poyet; des Incurables à Paris, le plan d'un hospice de fous curables, tiré des Mémoires sur les hôpitaux; celui du lazaret des pestiférés à Milan; celui des Incurables à Palerme; de l'hospice du faubourg Saint-Jacques à Paris; les plans de plusieurs caravanserais, etc.

La magnificence et la grandeur de l'hôpital de Milan, est digne d'attention; son architecture demi-gothique est d'un style singulier, et contient des détails curieux d'ornemens exécutés en terre cuite. Ce monument, bâti en divers temps et d'architectures différentes, n'a pas été totalement achevé; mais la grande cour, environnée de portiques à deux étages, forme des galeries en arcades, et une des salles en croix, présente le plus bel aspect, et une grande commodité pour la promptitude et la facilité du service des officiers de santé. Aussi cette forme a-t-elle été souvent appliquée aux hôpitaux, comme on le voit à celui de Gênes, bâti avec la magnificence d'un palais, et à celui des Incurables à Paris. Le plan de l'hôpital Saint-Louis à Paris, est également remarquable par sa simplicité, et par l'attention apportée à ce qu'une grande masse d'air environne des bâtimens destinés à guérir des maladies contagieuses.

Peu avant la révolution, les plus savans médecins ont été consultés pour rédiger un programme sur la meilleure manière de disposer les bâtimens d'un hôpital, en alliant la plus grande salubrité à la plus grande facilité du service. Le plan de celui de la Roquette fut arrêté sur les dessins de M. *Poyet*, architecte, et l'exécution commencée en 1788. Sa disposition fait voir que l'isolement entier des salles étoit une des conditions prescrites, ainsi qu'une facile communication par des galeries couvertes dans tout le pourtour de l'édifice, assez vastes pour que la circulation de l'air ne fût interceptée dans aucune partie, et pour procurer aux convalescens la facilité de la promenade à couvert, et à différentes expositions. L'hôpital de Plymouth, bâti en 1756, présente les mêmes avantages sous une autre forme, et dans un plan moins vaste; sa disposition seroit très-convenable pour une ville de moyenne grandeur. L'hôpital de Greenwich est un des plus baux; sa disposition sur les bords de la Tamise, et à deux lieues de Londres, offre aux invalides de la marine anglaise, avec l'aspect d'un palais majestueux, tous les secours et toutes les consolations que de braves marins peuvent espérer dans leur vieillesse, ou lorsque des blessures incurables les mettent hors d'état de continuer à servir leur patrie.

Hoplomachie. On appeloit ainsi le combat où l'on étoit armé de pied en cap, ou au moins du casque et de la cuirasse. Il y a lieu de croire que ce n'étoit qu'un combat simulé, comme on en voit sur les théâtres modernes. *Voyez* Gymnastique.

Horizon; ce mot désigne, dans la langue ordinaire, la ligne la plus éloignée où se réunissent le ciel et la terre. Dans le langage de la peinture, on s'en sert sous deux rapports différens: le premier est relatif à la perspective. On appelle *horizon*, ou ligne horizontale, la ligne à laquelle aboutissent les rayons visuels; dans la seconde acception, *horizon* signifie l'endroit du tableau où la terre touche au ciel: mais on désigne plus proprement cette partie du tableau par le mot *lointain*. (Voyez Lointain.) C'est sur la ligne horizontale que se place le point où se réunissent les rayons visuels, et qu'on appelle communément le point de vue. En effet, l'œil de l'homme qui contemple, sans intention particulière, une vaste campagne, ou l'étendue de la mer, s'arrête ordinairement à l'*horizon*. La ligne de l'horizon doit être en perspective du niveau le plus exact: aussi emploie-t-on figurément les expressions *ligne horizontale*, *surface horizontale*, *plan horizontal*, pour exprimer le niveau de ces plans, de ces surfaces, de ces lignes. Il n'est pas indifférent pour un peintre de bien ou mal placer, dans son ouvrage, la ligne horizontale. Tout ce qui, dans le tableau, est placé au-dessus de cette ligne, est vu par le spectateur du bas en haut, et tout ce qui s'y trouve au-dessous d'elle, est vu par l'œil du haut en bas. Il s'ensuit que si elle est placée haut, il faudra voir davantage le dessus des objets; si cette ligne est basse, ces dessus ou profondeurs deviennent plus raccourcis. La détermination de l'horizon influe donc sur le dessin de chaque objet qui se trouve dans le tableau; et une peinture, ne contiendroit-elle qu'une seule figure, ne sauroit être dessinée avec justesse, si le peintre n'a pas toujours égard à l'horizon du tableau. Comme chaque objet est peint tel que nous le voyons d'un seul point de vue, que le point de vue de son côté détermine l'horizon, il faut que chaque tableau n'ait qu'un seul horizon. Lorsqu'on peint un paysage, il faut qu'il soit dessiné tel qu'on l'apperçoit, d'un seul point.

Ce seroit un mélange bizarre, qu'une partie fût dessinée telle que nous la voyons du haut d'une tour, et l'autre comme nous l'appercevons lorsque nous sommes placés sur le niveau du terrein. Il faut donc que le peintre, en faisant son dessin, détermine, avant toutes choses, l'horizon; qu'il ne le perde pas de vue en traçant chaque objet, et qu'il observe les règles qui dérivent de sa position, afin que le dessin soit juste dans toutes ses parties. On voit quelquefois des tableaux historiques de peintres célèbres, où l'horizon des groupes des figures diffère de celui de la scène ou du paysage dans lequel ils sont placés. Tout peintre qui ignore ou qui n'observe pas les règles de la perspective, court risque de commettre cette faute. Elle est sur-tout fréquente dans les paysages, dont les différentes parties sont composées d'après différens dessins, qu'on appelle des *études*, au lieu d'être faites d'après nature. Si l'on veut juger de la justesse d'un dessin, il faut également commencer par en trouver l'horizon. On le découvre facilement, pourvu qu'il y ait dans quelque partie du tableau deux lignes sur le niveau du terrein, ou bien sur un plan qui lui soit parallèle, et que nous sachions que ces deux lignes doivent être parallèles dans la nature. On n'a qu'à se figurer ces deux lignes prolongées vers le fond du tableau; elles doivent se rencontrer dans un point, et ce point se trouve toujours dans la ligne horizontale.

Un artiste intelligent se détermine pour le choix de la ligne horizontale, par la place que doit occuper son ouvrage, et par les objets qu'il se propose de rendre. S'ils sont d'une nature à produire une parfaite illusion, tels que des meubles, de l'architecture, ou tout autre objet sans mouvement; l'artiste doit suivre la loi donnée par la nature, et placer l'horizon suivant le lieu qu'occupera le regardant. S'il fait un tableau d'histoire, alors sans s'écarter de cette loi d'une manière choquante, il doit cependant s'en éloigner autant qu'il le faut pour conserver de la grace, et de la vraisemblance dans son ouvrage; autrement, le vrai pourroit n'être pas vraisemblable. En effet, qu'un peintre ait à faire un tableau destiné à être placé à vingt pieds de la terre; s'il met l'horizon tel qu'il seroit dans la nature, s'il voyoit d'en bas la scène réelle qu'il veut peindre, il placera cette ligne à quatorze ou quinze pieds au-dessous du bas de son tableau; et alors toutes les hauteurs des objets de son tableau deviendront raccourcies, et produiront des effets désagréables, sur-tout dans un sujet dont l'action se passeroit sur la terre, et par rapport aux figures debout. D'un autre côté, lorsque le peintre choisit un horizon trop haut, les objets de son tableau ont l'air de se renverser sur les spectateurs. Le Tintoret a fait un assez fréquent usage de cette pratique; mais elle produit des effets ridicules, et l'artiste ne doit pas l'adopter. Ainsi, pour concilier la vraisemblance avec la nécessité de plaire, il est avantageux de placer la ligne d'horizon un peu bas, sur-tout lorsque le tableau doit être élevé, sans cependant le faire sortir de la scène. Quelques peintres habiles n'ont pas fait difficulté de placer l'horizon hors d'œuvre, quand l'exposition de leur tableau leur a semblé l'exiger.

Horloge, machine propre à mesurer le temps. L'art de diviser le jour a été porté depuis peu au plus haut degré de perfection; les avantages qui en résultent pour la vie civile sont extrêmement nombreux et variés; sans cet art, beaucoup d'arts et de sciences, qui servent aux agrémens de la vie, seroient encore dans l'enfance, l'ordre ne pourroit régner dans les

occupations des hommes, et la confusion s'établiroit par-tout. Dès que les peuples commencèrent à sortir un peu de l'état d'ignorance et de barbarie, ils songèrent à trouver un moyen de mesurer le temps ; mais leurs progrès furent très-lents et peu sensibles. Le cours du soleil, de la lune, des astres, leur fournit d'abord un moyen de distinguer le jour et la nuit, et de diviser chacune de ces deux périodes en plusieurs parties. On comptoit le jour depuis le lever jusqu'au coucher du soleil : c'est ce qu'on nommoit un *jour naturel* pour le distinguer du *jour civil*, qui comprenoit aussi la nuit, et qui par conséquent étoit déterminé par une entière révolution apparente du soleil. Les différentes nations varioient considérablement sur la manière de déterminer le commencement du jour civil ; les uns, tels que les Babyloniens, les Perses, les Syriens, et la plupart des peuples orientaux, comptoient le jour depuis le lever du soleil ; d'autres, tels que les Athéniens, les Hébreux et les Arabes, commençoient le jour depuis le coucher de cet astre ; d'autres, tels que les Umbriens et les Hétrusques, le commençoient à midi ; cette méthode a été adoptée depuis par la plupart des astronomes ; d'autres enfin, tels que les Ægyptiens, les Romains, les Mysiens, et quelques autres peuples occidentaux, commençoient à minuit.

L'observation que le moment où le soleil est parvenu à sa plus haute élévation, est à égale distance de son lever et de son coucher, servit à diviser le jour en deux parties égales ; on appela *midi*, c'est-à-dire moitié ou milieu du jour, le temps où le soleil avoit le plus d'élévation, *matin* la partie du jour qui précédoit midi, et *soir* celle qui le suivoit. Pendant bien long-temps on se contentoit de cette manière vague de déterminer les parties de la journée. Dans l'histoire reculée des Juifs, ou dans celle des patriarches, nous trouvons par-tout cette manière de désigner le temps ; il est même très-probable que les Juifs n'ont appris à diviser le jour en portions plus petites, appelées heures, que par leurs relations avec les Grecs et les Romains. Ces deux peuples eux-mêmes ont été pendant long-temps aussi ignorans à ce sujet que les Juifs. Enfin on fit l'observation que l'ombre projetée par un corps étoit plus longue le matin ; qu'elle décroissoit ensuite à mesure que le soleil s'élevoit ; qu'au milieu du jour ou à midi elle étoit encore plus courte, et que sa longueur augmentoit de nouveau à mesure que la nuit approchoit. Cette différence de la longueur de l'ombre fournissoit donc un moyen facile d'établir au moins une certaine division de la journée. Il est à remarquer que ce n'étoit point la marche de l'ombre sur une surface plane qui déterminoit la division du temps, ainsi que cela eut lieu dans les cadrans solaires qu'on fit par la suite, mais sa plus ou moins grande longueur. C'est ainsi que dans plusieurs passages des auteurs anciens, il est dit qu'un certain ouvrage, une certaine action doivent se faire lorsque l'ombre (probablement d'un corps qui avoit un pied d'élévation) aura une longueur déterminée. On imagina successivement différens moyens pour diviser le jour en portions plus petites ; mais les Grecs, selon le témoignage formel d'Hérodote, avoient reçu des Babyloniens l'art des gnomons et celui de partager le jour en douze portions. Lui-même cependant ne se sert jamais de cette méthode ; dans tous les détails qu'il donne sur les voyages, il indique les distances en journées de navigation et en stades. Le mot *hora*, qu'on traduit communément *heure*, sans faire attention à l'époque à laquelle il a été employé,

paroît avoir eu alors plusieurs significations, tantôt en général il désigne celle d'une certaine partie du jour, comme l'heure du dîner, l'heure de se coucher, tantôt celle d'une saison (*V. Dict. Mythol.* HEURE), mais on ne le prenoit pas encore dans le sens que nous attribuons au mot heure; on ne disoit pas première, seconde, troisième heure, etc. Il paroît même que du temps de Platon et d'Aristote, l'art de partager le jour en heures n'étoit pas encore connu, et que le mot *hora*, dans les ouvrages de ces philosophes, ne doit pas se prendre dans le sens d'heures. Aussi Pollux, lorsqu'il fait l'énumération des mots par lesquels on distingue les parties du jour et de la nuit, ne fait pas mention du mot *hora*.

Il paroît que l'art de tracer un gnomon ou horloge solaire est dû aux Babyloniens, ou aux Phéniciens, peuple commerçant et navigateur, qui a dû de bonne heure sentir la nécessité de mesurer le temps avec quelqu'exactitude. De là cette invention passa aux Grecs, et alors ils donnèrent au mot *hora* la signification de notre mot *heure*. Ce terme passa ensuite des Grecs aux Romains, qui adoptèrent aussi la division plus exacte du temps.

Lorsqu'on eut appris l'art de diviser la journée en douze parties égales, on ne tarda pas à s'appercevoir combien il seroit utile à tout le monde de pouvoir profiter de cette découverte; on érigeoit donc sur les places publiques des colonnes ou d'autres édifices que l'on construisoit en pierres, pour mieux résister aux injures du temps, et sur lesquels l'ombre projetée indiquoit l'heure de la journée. Beaucoup d'autres, s'appuyant sur un passage du prophète Isaïe, ont cru y trouver la trace de l'existence d'un *cadran solaire*, et toutes les traductions de la bible se sont servies de cette expression; il paroît cependant que ce n'étoit pas un cadran proprement dit, mais que l'ombre projetée sur les degrés du palais servoit pour déterminer la partie du jour selon le nombre des marches qu'elle couvroit.

Il est remarquable que les plus anciens cadrans solaires n'ont point eu de chiffres par lesquels on auroit pu connoître l'heure; plusieurs passages de poëtes anciens nous font voir que dans les plus anciens temps on examinoit à quelle ligne horaire l'ombre se montroit. Par la suite, on désigna les lignes par les lettres de l'alphabet, qui servirent en même temps de marques numériques. Lors donc qu'on trouve un gnomon dont les lignes horaires sont désignées par des chiffres arabes, on peut suspecter son antiquité, ou du moins croire que les chiffres y ont été ajoutés après coup.

Plusieurs peuples de l'Asie emploient depuis long-temps la méthode de diviser le jour en soixante parties ou heures; l'heure en soixante minutes; la minute en soixante secondes. Outre cette division rigoureuse, les Indiens ont encore une autre division du jour en huit portions. D'autres partagent le jour en trente-deux, et la nuit en autant de portions.

L'astronome chaldéen Bérosus, qui a vécu environ 640 ans avant l'ère chrétienne, et qu'il ne faut pas confondre avec l'historien de ce nom, apporta le premier en Grèce l'art de diviser le jour en douze heures, et celui de construire des cadrans solaires, qu'on connoissoit déjà à cette époque en Asie. Il vint fonder une école dans l'île de Cos, y attira beaucoup de personnes avides de s'instruire, et construisit un gnomon. Il paroît que les Grecs ne s'intéressoient guère alors à l'exactitude des détails, et qu'ils ne firent attention qu'à la division du jour en douze parties; bientôt le gnomon de Bérosus fut

entièrement oublié. Anaximandre de Milet, mathématicien de l'école Ionienne, qui a vécu vers l'an 600 avant J. C., contribua beaucoup par sa sagacité à améliorer les cadrans solaires. Il paroît qu'il fut le premier qui appliqua au *gnomon* l'aiguille dont l'ombre sert à désigner les heures, et qu'il sut en même temps la disposer de manière à indiquer les équinoxes et les solstices, ce qui fit donner à ces horloges solaires le nom d'*héliotropes*, c'est-à-dire instrumens qui indiquent l'époque où le soleil retourne. (*V.* Héliotropium.) Un des avantages les plus essentiels que procuroit la découverte d'Anaximandre, fut de déterminer l'élévation polaire d'un lieu déterminé. Déjà, avant l'arrivée d'Anaximandre, Sparte possédoit plusieurs instrumens propres à indiquer l'ombre, et que les habitans appeloient *sciothera*, mais qui ne désignoient tout au plus que la matinée, le midi et l'après-midi. Sur ces instrumens, Anaximandre plaça son gnomon nouvellement découvert, après y avoir tracé certains cercles qui servoient à indiquer non-seulement les trois époques de la journée, mais aussi les équinoxes et les solstices. L'utilité des simples *sciothères* dont on s'étoit servi d'abord fut par-là considérablement augmentée, et comme on les érigeoit dans les places publiques, ces instrumens devinrent des monumens parlans de l'invention d'Anaximandre. Ces instrumens, sur-tout lorsqu'on pouvoit y voir l'heure avec exactitude, portoient le nom d'*horoscopion* ou *horologion*. Dans un tremblement de terre qui dévasta Sparte, ce cadran solaire d'Anaximandre paroît avoir péri; Anaximènes qui y vint dans la suite en construisit un autre, peut-être mieux exécuté; son souvenir resta, tandis que celui d'Anaximandre se perdit avec son ouvrage, et c'est d'après cela probablement qu'on a prétendu qu'Anaximènes étoit l'inventeur des cadrans solaires. Peu à peu on travailla ces instrumens avec plus de soin. Eudoxus, astronome et géomètre, qui a vécu environ 400 ans avant J. C., inventa une horloge solaire que sa forme fit appeler *arachne*, c'est-à-dire toile d'araignée, probablement parce qu'il étoit tracé dans une cavité sphérique, et que ses lignes partant d'un centre commun et étant traversées par des cercles, lui donnoient l'apparence d'une toile d'araignée. Apollonius de Perga, environ 240 ans avant J. C., est l'auteur d'une nouvelle manière de tracer des horloges solaires, que leur forme fit appeler *pharetra* ou *carquois*. Patrocles, qui, vers la 95e olympiade, se fit connoître par plusieurs excellentes statues, fut aussi l'inventeur d'une nouvelle espèce d'horloges solaires appelées *pellecinon*, probablement à cause de leur ressemblance avec une hache à deux tranchans. Dionysiodore de Colophon, en inventa une autre qui avoit la forme d'un cône. Aristarque de Samos, habile mathématicien, contemporain du stoïcien Cléanthe, et successeur de Zenon dans l'école d'Alexandrie, inventa des horloges solaires auxquelles on donna le nom de *scapha* et d'*hémisphères*; il en traça aussi sur une surface plane, en forme de disque. Ces différentes horloges solaires ne pouvoient servir que dans le lieu pour lequel elles étoient destinées. Parménion, Théodose et Andréas en construisirent dont on pouvoit se servir par-tout et dans des lieux déterminés, en les plaçant dans une certaine direction. La tour octogone élevée par *Andronicus Cyrrhestes*, qu'on connoît sous le nom de *la tour des Vents*, et qui a été figurée dans les ouvrages de Stuart, Leroy, etc. *sur les monumens d'Athènes*, a servi d'horloge solaire, ainsi qu'on le voit par les lignes tracées sur ses

différens côtés. Varron donne pour cette raison à ce monument le nom d'*horloge de Cyrrhestes*. D'après les observations de Stuart, l'intérieur de cette tour paroît avoir été disposé de manière à servir d'horloge d'eau ou de clépsydre. Vitruve indique le moyen de tracer et de construire au milieu d'une ville une horloge solaire à huit faces. Le temple du soleil à Héliopolis paroît aussi avoir été une espèce d'horloge solaire. Dans le mur du temple il y avoit probablement, ainsi que dans le temple de Sérapis à Alexandrie, une petite ouverture par laquelle entroient les rayons du soleil. Ils frappoient le phœnix placé en face, et indiquoient l'année solaire en tombant sur une ligne déterminée. Insensiblement il n'y eut point de ville importante dans la Grèce sans horloge solaire, parce que l'utilité de cet instrument étoit trop réelle pour qu'on pût s'en passer. On en avoit aussi plusieurs en Sicile, et lorsque les Romains firent la conquéte de cette île, ils en transportèrent à Rome.

Pendant long-temps les Romains, ainsi que beaucoup d'autres peuples igoorans, n'avoient connu que la manière grossière de diviser le jour en matin et soir d'après l'ombre de quelque corps élevé; ce ne fut que dans le 4[e] siècle après la fondation de Rome, que les habitans de cette ville guerrière apprirent à déterminer le moment de midi par la position du soleil: lorsque les rayons du soleil éclairoient un certain endroit, un huissier (*accensus*) d'un magistrat en avertissoit; on en faisoit par la suite autant pour faire connoître l'époque du soir, le milieu de la matinée et celui de l'après-midi. Ce ne fut qu'environ 500 ans après la fondation de Rome, que cette ville eut une véritable horloge solaire. Selon le témoignage de Fabius Vestalis rapporté par Pline, qui cependant n'y croit point, L. Papirius Cursor éleva une horloge solaire à côté du temple de Quirinus, onze années avant la guerre contre Pyrrhus, roi d'Epire, ce qui coïncide avec l'an de Rome 461. Le témoignage de Varron mérite plus de confiance; selon lui, la première horloge solaire fut placée à Rome pendant la première guerre punique après la prise de la ville de Catane en Sicile, par le consul Man. Valerius *Messala*, à côté de la tribune des orateurs, l'an de Rome 491. On l'avoit placée à Rome, sans faire attention que la situation de Catane étoit de quatre degrés et demi plus méridionale que Rome, de sorte que cet instrument ne pouvoit point indiquer les heures avec précision dans cette dernière ville. Malgré cette irrégularité, les Romains se réglèrent d'après cette horloge solaire pendant 99 ans, jusqu'à ce que le censeur Q. Marcius Philippus en fit placer à côté une autre exécutée avec soin sur le méridien de Rome. Cette ville contenoit certainement encore plusieurs autres cadrans solaires, et les villes provinciales plus petites se procuroient cet avantage; les riches Romains en firent même placer dans leurs *villæ*. Il y avoit des gens qui faisoient le métier d'aller à chaque heure l'annoncer dans les différentes maisons où on payoit leurs services; d'autres avoient un esclave chargé de ce soin, et les matrones en avoient une dont les fonctions étoient de leur annoncer les heures. Cet usage s'est encore conservé chez les peuples de l'Orient, nommément chez les Mahométans; les riches avoient un esclave qui étoit obligé d'annoncer chaque heure en sonnant de la trompette. Cet usage paroît avoir passé de la vie civile dans les temples, et sur-tout aux usages militaires.

L'utilité des cadrans solaires fit qu'on imagina d'en faire de portatifs, dont l'existence est prouvée

par différens passages des auteurs anciens, ainsi que par la découverte qu'on a faite de plusieurs de ces instrumens dans le dernier siècle. (*Voyez* Héliotropium.) Plus on est approché de nos temps, et plus on a mis d'art et de soin dans la confection des horloges solaires. C'est à *Georges* Purbach, astronome impérial à Vienne, il y a environ trois siècles, qu'on attribue communément l'introduction des horloges solaires en Allemagne. Il paroît cependant qu'on les y a connues déjà avant lui. C'est dans le 16e siècle sur-tout que beaucoup d'habiles mathématiciens se sont occupés de l'art de perfectionner cet instrument. On inventa aussi alors des horloges lunaires, au moyen desquelles l'ombre produite par la lune servoit à diviser les heures de la nuit. *Jean* Stabius est un de ceux qui s'en sont occupés avec le plus de succès. On inventa encore des horloges d'étoiles, qui servent à déterminer l'heure pendant la nuit, par la position des étoiles autour du pôle. Quelquefois ce n'est pas l'ombre d'un corps opaque exposé aux rayons du soleil qui indique les heures, mais l'image même du soleil, dont les rayons traversant une petite ouverture viennent frapper sur une surface placée dans l'ombre. De pareils gnomons méritent encore plus que les autres le nom d'horloges solaires. A Besançon, il y a un cadran solaire assez singulier. Un ange tutélaire est peint sur le mur; par-dessus il y a un petit toit saillant sur lequel les lignes horaires et les chiffres, qui indiquent les heures, sont découpés; lorsque les rayons du soleil donnent sur ce toit, le cadran se fait voir sur le mur et l'heure se trouve chaque fois à l'index de l'ange. A Alençon et à Ingolstadt, il y en a encore d'autres plus ou moins ingénieux.

L'observation des astres et du chant du coq étoit dès les temps les plus anciens le moyen usité pour déterminer les différentes parties de la nuit. Comme le soleil étoit quelquefois obscurci par des nuages, on songea bientôt à un moyen de suppléer aux cadrans solaires par des clépsydres (*Voy.* ce mot) ou horloges d'eau et par des horloges de sable. Les clépsydres étoient en usage depuis les temps les plus reculés chez les peuples de l'Orient. Leur invention est presqu'aussi ancienne que celle des horloges solaires: il y a même des auteurs qui la croient antérieure. Les premières clépsydres consistoient probablement en un vase d'où l'eau s'échappoit pour ainsi dire *furtivement*. Le mot clépsydre est composé de deux mots grecs, dont l'un signifie *voler*, et l'autre *eau*. L'abaissement de la surface de l'eau montroit alors l'heure; mais on observa sans doute bientôt que l'écoulement étoit plus rapide au commencement, et qu'il rallentissoit à mesure que le vase se vidoit. On imagina donc d'autres clépsydres, entr'autres celles où l'eau entroit par une petite ouverture dans un vase placé sur un autre vase rempli d'eau; à mesure que l'eau montoit dans le vase vide, sa surface indiquoit l'heure. La forme des clépsydres varioit; on y appliquoit aussi des rouages, et l'on s'en servoit pour des usages astronomiques, et pour faire jouer des instrumens de musique ou espèces d'orgues. Clésibius d'Alexandrie, fils d'un barbier, se distingua sous Ptolémée Evergète, environ 250 ans avant J. C., par plusieurs ouvrages hydrauliques, entr'autres une horloge d'eau très-ingénieuse. En Asie, ces horloges étoient en usage dès une époque assez reculée; Platon paroît avoir été le premier qui en fit connoître l'usage en Grèce: Publ. Corn. Scipio Nasica fit le premier voir à Rome une horloge d'eau environ 160 ans avant J. C., ce qui l'a fait regarder à tort comme

l'inventeur de l'art de mesurer le temps au moyen de l'eau. L'usage de ces instrumens devint de plus en plus commun à Rome et dans les provinces de l'empire romain. Jules Cæsar, lorsqu'il porta ses armes en Angleterre, y trouva même leur usage établi. Parmi les horloges d'eau célèbres dans l histoire des arts, on cite entr'autres celle que Boéthius fit par les ordres de Théodoric pour Gondebaud, roi de Bourgogne; celle que le pape Paul I envoya à Pepin le Bref; celle que le calife Haroun al Raschid envoya à Charlemagne; Pacificus, archidiacre de Vérone et célèbre mathématicien, mort en 846, se distingua également par la fabrication d'une excellente horloge d'eau. A Constantinople, on admiroit l'horloge que le philosophe Léon avoit faite pour l'empereur Théophile; les riches ornemens dont elle étoit chargée furent cause que son fils Michel la fit fondre. Quoiqu'on eût déjà fait l'invention des horloges à roues, on s'occupa cependant toujours à perfectionner celles d'eau, et ce fut vers 1660 qu'on inventa probablement en Italie le joli instrument qu'on connoît encore aujourd'hui sous le nom d'horloge d'eau, qu'on remonte ordinairement de 24 en 24 heures.

Les horloges de sable sont à-peu-près aussi anciennes que celles d'eau; et leur disposition n'en diffère pas beaucoup. Chez les anciens cependant, celles-ci étoient plus fréquemment employées que les horloges de sable. Le mécanisme des clépsydres fut combiné avec des rouages, et employé par quelques mathématiciens pour produire des instrumens qui, sans être destinés à mesurer le temps, étonnoient en faisant mouvoir quantité de figures, et que les princes et les riches curieux aimoient à placer dans leurs cabinets. Ctésibius d'Alexandrie, cité plus haut, paroît avoir été le premier qui exécuta une horloge de ce genre. Celle de Boéthius, citée également plus haut, indiquoit aussi le cours des astres. Celle que Paul I donna à Pepin, et celle qu'Haroun al Raschid envoya à Charlemagne, ont été des ouvrages plutôt de curiosité que d'utilité. Les nombreuses figures que ces horloges mettoient en mouvement inspiroient alors un intérêt particulier, et ce goût s'est conservé long-temps après, et lors même qu'on eut commencé à faire des horloges mises en mouvement seulement par des rouages. Les amateurs de la mécanique ne cessèrent cependant point de construire et d'exécuter des horloges d'eau et des cadrans solaires plus ou moins compliqués; on en trouve des descriptions dans les ouvrages suivans: ORONTII FINEI *Delphinatis, liberalium disciplinarum professoris regii, Protomathesis*; Paris, 1532. — *P. Gasparis* SCHOTTII, *regiscuriani, e soc. Jesu, ac professoris matheseos, mechanica hydraulico-pneumatica*, 1657, in-4°. Cet ouvrage contient la description de beaucoup d'horloges d'eau très-curieuses; celle que le P. Schott décrit et représente à la page 181, sous le nom de *fons Cæsareus*, est très-remarquable. Le P. Kircher s'est aussi beaucoup occupé d'ouvrages de ce genre; on peut consulter à ce sujet son *Ars magna lunis et umbræ*; Romæ, 1646, fol., et la seconde édition de son *Ars magnetica* publiée à Rome; le P. Schott a encore publié: *Magia universalis naturæ et artis*; Herbipoli, 1657, in-4°., et *Technica curiosa sive mirabilia artis, libris XII comprehensa*; Herbipoli, 1687, chapitre XI du IXe livre qui est intitulé: *Horometra perpetuata*. — *Traité des horloges élémentaires, ou de la manière de faire des horloges avec l'eau, la terre, l'air et le feu*, dans les *Récréations mathématiques et physiques* par OZANAM,

tom. II ; Amst., 1698. C'est une traduction d'un ouvrage italien de *Domin.* MARTINELLI *de Spoleto*, imprimé à Venise en 1663. Martinelli exécuta entr'autres une horloge d'eau très-ingénieuse, qu'on voit sur la grande place à Venise; des nègres et les trois mages sonnent l'heure et saluent la figure de la Vierge à laquelle ils apportent leurs présens. — *P. Francisci* TERTII DE LANIS, *e soc. Jesu, magisterium naturæ et artis ;* Brixiæ, 1686, fol. — *Recréations mathématiques et philosophiques* (en allemand) par *Georges Philippe* HARSDOERFER. — *Machines et inventions approuvées par l'Académie royale des sciences ;* Paris, 1735, etc. — *P. Martini* MARTINII *atlas Chinensis*, etc.

L'invention des roues dentées fut un perfectionnement très-important de l'art de mesurer le temps ; dès-lors on fit des horloges mécaniques ; on les a perfectionnées de plus en plus ; et dans le dernier siècle, des artistes très-habiles ont porté l'art de l'horlogerie à un point de perfection qui ne laisse presque rien à desirer. On peut établir neuf époques des inventions sur lesquelles l'art de la mesure du temps est fondé. La *première* est celle des roues dentées, connue déjà du temps d'Archimède, dont la sphère mouvante paroît avoir été construite avec des roues de cette espèce ; Clésibius, qui vivoit environ 250 ans avant J. C., en fit usage dans son horloge d'eau. La *deuxième* époque est celle de l'invention des horloges à roues dentées, qui furent réglées par un balancier dont les vibrations alternatives sont produites par l'échappement, et dont la force motrice est un poids. Cette invention est attribuée à *Pacificus*, archidiacre de Vérone, qui vivoit vers le neuvième siècle; mais il paroît plus certain qu'elle ne date que du treizième au quatorzième siècle, et qu'elle a été faite en Allemagne. La première grosse horloge à roues dentées et à balancier qui a été connue en France en 1370, fut exécutée à Paris, par un artiste allemand, nommé Henri de Wick, par les ordres du roi Charles V, dit le Sage, qui la fit placer sur la tour de son Palais. On la voyoit encore il y a quelques années ; elle a été remplacée depuis par une autre horloge ou pendule. Les inventions qui sont réunies dans cette première horloge sont si remplies de sagacité et de génie, qu'il y a tout lieu de croire qu'elles n'ont été produites ni par le même auteur, ni à la même époque ; il a fallu bien du temps avant de les conduire à ce degré de perfection. Les diverses propriétés importantes qu'on reconnoît dans cette première horloge, sont encore la base fondamentale de toutes les machines qui mesurent le temps. On a perfectionné les horloges, mais en conservant les moyens employés dans cette ancienne machine. La *troisième* époque date de la fin du quinzième siècle, où l'on construisit des horloges à balancier qui marquoient les secondes de temps ; ces machines étoient destinées aux observations astronomiques. Le premier usage des horloges à balancier dans les observations astronomiques, fut fait par Waltherus en 1484 : après lui, le landgrave de Hesse eut de ces horloges ; *Tycho Brahé* en possédoit trois ou quatre faites avec art, et qui marquoient les minutes et les secondes ; *Moestlin* paroît avoir été le premier qui fit usage des battemens d'une horloge pour mesurer de petits intervalles célestes : il mesura ainsi le diamètre du soleil en 1577. La *quatrième* époque présente une invention bien précieuse, celle du *ressort* formé par une lame qui, pliée en spirale et enfermée dans un tambour, a servi de force motrice à l'horloge, et a été substituée au

poids : c'est à cette invention qu'est due celle des horloges portatives ou montres, dont on étoit en possession vers le milieu du seizième siècle. A cette époque, on avoit des horloges à sonnerie, à réveil, etc. (*Voyez* RÉVEILLE-MATIN.) La plus ancienne sonnerie dont nous ayons connoissance, est celle de l'horloge du Palais à Paris, exécutée, comme il a été dit, par Henri de Wick; le mécanisme de la première sonnerie qui fut ajoutée à l'horloge à balancier, est simple et fort ingénieusement composé, et il ne paroît pas que depuis son invention on ait fait des changemens à sa construction : celle de nos sonneries actuelles n'en diffère pas. La *cinquième* époque offre la découverte à jamais mémorable du pendule, faite par Galilée vers le commencement du dix-septième siècle. Cette découverte est sur-tout devenue importante par l'application de ce pendule à l'horloge, en le substituant au balancier. Cette application est due à Huyghens, vers le milieu du même siècle. La *sixième* époque est l'application d'un ressort au balancier régulateur des montres, au moyen duquel ce régulateur a acquis la propriété de faire des vibrations ou oscillations qui sont indépendantes de l'échappement ; en sorte que la force élastique de ce ressort est au balancier ce que la pesanteur ou gravité est au pendule. Cette heureuse application fut faite vers 1660 par le docteur *Robert* HOOK. En 1674, l'abbé DE HAUTEFEUILLE fit usage d'un ressort droit; HUYGHENS perfectionna cette invention en 1675, en donnant la figure spirale à ce ressort. Vers la fin du dix-septième siècle, on inventa en Angleterre la *répétition*. Ce mécanisme ingénieux fut d'abord appliqué aux pendules par M. BARLOW en 1676, et ensuite aux montres portatives par MM. BARLOW, TOMPION et QUARLE. La *septième* époque est celle où, vers la fin du dix-septième siècle, on reconnut des variations assez considérables dans les horloges à pendule construites par Huyghens; on substitua alors à l'échappement ancien, un nouvel appelé à *ancre*, dont la propriété fut de faire décrire au pendule de petits arcs isochrones ou de même durée. La *huitième* époque commence peu avant le milieu du dix-huitième siècle : on adapta alors au pendule un mécanisme au moyen duquel on corrigea les variations que l'horloge éprouvoit par les changemens dans sa longueur produits par l'action du chaud et du froid. La *neuvième* époque enfin est celle de l'invention des horloges et des montres à longitudes. Elle date du milieu du dix-huitième siècle. A cette époque, toutes les parties de l'exécution des pièces qui composent les horloges, ont été portées à la plus grande précision par l'invention de divers instrumens et outils.

Les machines servant à la mesure du temps dans l'usage civil, sont, 1°. les grandes horloges publiques ou de clocher, réglées aujourd'hui par un pendule, qui porte un correctif pour la température de l'air; (*V.* CLOCHER); 2°. les horloges ou pendules d'appartement, qui, par la beauté du cartel, servent à leur ornement (*V.* PENDULE, CARTEL); elles sont à sonnerie, à répétition, à réveil ou à équation, etc. : 3°. les horloges portatives ou *montres*, auxquelles on fait produire les mêmes effets variés que dans celles d'appartemens.

Les horloges à sonnerie et à carillon, se trouvent ordinairement placées dans les clochers, auxquels elles servent souvent d'ornement. Elles appartiennent à l'architecture, comme les pendules à la décoration des appartemens; plusieurs sont des monumens très-curieux du moyen âge. On voit sur le pont Saint-Pierre à Caen, une horloge qui a

été faite par un certain Beaumont en 1314, ainsi que le prouve l'inscription gravée sur le timbre. L'horloge de Courtrai a été fort célèbre dans son temps. Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, la fit démonter et emporter à Dijon, où il la fit remonter; on la voit encore sur la tour de Notre-Dame. Dans le procès de Robert d'Artois, en 1335, il est question d'un Gérard de Juvigny, *horlogeur*, logeant au Louvre, et gagé par le roi, probablement pour observer le cadran ou une clepsydre, et pour annoncer les heures du haut du palais, usage qui se pratique encore en Suisse et dans quelques villes d'Allemagne. Ce fut sans doute sur le modèle de l'horloge du Palais, que Charles v fit faire celle du château de Montargis, avec un très-beau timbre. Les horloges de Nuremberg ont toujours été célèbres; cette ville avoit offert à Montaigne une horloge qui sonnoit les minutes, tandis que les autres horloges d'Allemagne ne sonnoient que les quarts-d'heure. Vers le milieu du seizième siècle, Henri II fit construire l'horloge d'Anet; on y voyoit une meute de chiens qui poursuivoit en aboyant, un cerf qui marquoit les heures avec un de ses pieds. L'horloge de Strasbourg a eu long-temps la plus grande réputation. Un préjugé vulgaire en attribue la confection à Copernic, quoique cet astronome ne soit jamais venu à Strasbourg; il est plus probable que Conrad Dasypodius, mathématicien allemand, est l'auteur de cette horloge qu'il a décrite lui-même en 1580, et qui passe pour une des plus belles de l'Europe. L'horloge de Lyon, faite en 1598, par Nicolas Lippius, de Basle, rétablie et augmentée en 1660, par Guillaume Nourrisson, habile horloger de Lyon, est regardée comme la plus belle de l'ancienne France. Parmi les horloges curieuses et singulières, on cite encore celle du palais d'Hamptoncourt, faite sous Henri VIII en 1540; celle d'Augsbourg; de Saint-Lambert, à Liége; de Saint-Marc, à Venise, gravée dans le Recueil d'Angelus Rocca; celle de Medina-del-Campo, où deux béliers frappent les heures en se choquant la tête; celle de Saint-Martial, à Limoges, où la Mort debout frappe, avec sa faux, les heures sur un globe qui s'entr'ouvre pour découvrir le timbre; celle de Lambesc, en Provence, où, à chaque heure, un homme frappe sa femme avec un bâton, celle-ci se baisse pour éviter le coup qui porte sur le timbre; celle de Lund en Suède, où l'on distingue clairement, sur le cadran, l'année, le mois, la semaine, le jour et l'heure de chaque jour pour toute l'année, avec les fêtes mobiles et fixes, et les mouvemens du soleil et de la lune, etc.; lorsque cette horloge sonne, deux cavaliers se rencontrent, et se portent réciproquement autant de coups que le nombre des heures; alors une porte s'ouvre, et l'on voit un théâtre où est la Vierge assise sur un trône, avec J. C. entre ses bras; autour sont les trois Rois ou Mages, accompagnés de leur suite, à cheval, qui marchent en ordre; les Rois se prosternent et présentent chacun leur présent: deux trompettes sonnent pendant toute la cérémonie, pour en solenniser la pompe. La beauté de la plupart de ces horloges consistoit dans les curiosités différentes et bizarres dont on s'efforçoit de les enrichir. Aujourd'hui une pièce d'horlogerie n'est plus recommandable que par sa justesse et sa précision. Les horloges d'appartemens ont cependant eu long-temps des ornemens semblables. On voit dans une des salles du château de Versailles l'ancienne horloge du roi, faite en 1706, par Antoine Morand qui n'étoit point horloger. Toutes les fois que l'heure sonne, deux coqs

chantent chacun trois fois, en battant des ailes ; en même temps les portes s'ouvrent de chaque côté, et deux figures en sortent, portant chacune un timbre en manière de bouclier, sur lequel deux Amours frappent alternativement les quarts avec des massues. Une figure de Louis XIV, semblable à celle qu'on voyoit sur la place des Victoires, sort du milieu de la décoration ; un nuage s'élève au-dessus, d'où l'on voit descendre la Victoire portant une couronne qu'elle tient sur la tête du roi, tandis qu'on entend un carillon, à la fin duquel tout disparoît et l'heure sonne.

HORMUS ; c'étoit, chez les Grecs, une danse composée de jeunes garçons et de jeunes filles. Un des premiers menoit la troupe, en prenant des postures fermes et hardies, et faisant des gestes mâles et belliqueux ; les filles les suivoient avec des pas plus doux et plus modérés, comme pour mettre en harmonie ces deux vertus, la Force et la Tempérance. Cette danse étoit-elle militaire, théâtrale, mimique, pour quelque fête solennelle ou pour les noces ? C'est ce qu'aucun auteur ne nous apprend.

HORREUM. *Voyez* GRENIER.

HOSPICE. Quoique nous ayons donné, dans les temps modernes, à ce mot la signification d'HÔPITAL (*Voyez* ce mot), il est certain qu'il désignoit seulement, chez les anciens, un lieu destiné à recevoir les étrangers, *hospites*. C'est pourquoi on donnoit à ces lieux, au temps de Constantin, le nom de *xenodochium*. Ces lieux étoient donc destinés à remplir envers les étrangers les devoirs de l'*hospitalité*. Ce mot porte avec lui l'expression et l'idée d'un sentiment généreux et libéral, qui est fondé sur le besoin mutuel des hommes. Quoique l'hospitalité ait été pratiquée par les nations les plus policées de l'ancien monde, il est néanmoins vrai de dire qu'elle est plus particulièrement la vertu des peuples dans l'enfance, et cela, par des raisons faciles à sentir. On la trouve chez les HÉBREUX (*Voy.* ce mot) ; on la voit successivement répandue en Ægypte, en Perse, en Æthiopie. Les Grecs l'honorèrent à un tel point, qu'ils bâtirent, dans plusieurs endroits, des édifices publics, où tous les étrangers étoient indistinctement admis. A Athènes, les plus riches citoyens avoient des maisons particulières, où ils gardoient leurs hôtes pendant neuf jours, et où se trouvoient toutes les commodités de la vie. Les Achéens furent peut-être les seuls dans la Grèce qui proscrivirent les étrangers, en quelque sorte, ayant défendu, par une ordonnance, de recevoir dans leurs villes aucun Macédonien. On soupçonne que les Lacédémoniens ne furent pas non plus très-hospitaliers, d'après les loix de Lycurgue, qui leur interdisoient tout commerce avec les étrangers. Mais les Romains surpassèrent, en cela, tous ceux qui les avoient précédés. Dans les premiers temps, ils avoient le scrupule de n'ôter jamais la table, et de ne point éteindre la lampe qui les avoit éclairés pendant le souper, afin d'être toujours prêts à régaler un hôte, s'il en survenoit. Ils établirent dans la suite, comme en Grèce, des lieux consacrés à loger des étrangers. On poussa même l'attention jusqu'à faire construire dans les théâtres des espèces d'appartemens ou salles, appelés *hospitalia*, où ils assistoient au spectacle. MONTFAUCON en parle dans son *Antiquité expliquée*, tom. III, deuxième partie, pag. 235, 244 et 249. Pendant la solennité des Lectisternes à Rome, l'hospitalité s'exerçoit envers toutes sortes de gens, connus ou inconnus, étrangers ou amis ; les maisons des particuliers étoient ouvertes à tout le monde, et chacun avoit la liberté d'user de tout ce qui lui étoit

nécessaire. Les Romains admirent les mêmes dieux que les Grecs pour protecteurs de l'hospitalité. Jupiter eut le premier rang, et fut surnommé, par excellence, JUPITER HOSPITALIS, *Jupiter hospitalier;* après lui, VÉNUS, comme étant la mère de la tendresse et de l'amitié; MINERVE, HERCULE, CASTOR et POLLUX furent du nombre, et surtout aussi les dieux LARES, ainsi que ceux qui présidoient aux chemins. (Voyez ces mots dans le *Dict. Mythol.*) C'étoit un sacrilége chez les Germains de fermer sa porte à qui que ce fût, connu ou inconnu. Sans parler des hospices publics établis par les anciens Indiens pour les voyageurs, ils alloient jusqu'à prendre soin des funérailles de ceux qui mouroient dans le pays. Voici comment, en général, s'acquéroient chez les Grecs les droits de l'hospitalité, et comment elle se pratiquoit. Lorsque deux particuliers vouloient s'unir par les liens de l'hospitalité, ils mettoient, chacun de leur côté, le pied sur le seuil de la porte; et, se tenant par la main, ils se juroient une amitié inviolable: Jupiter et les dieux tutélaires du pays en étoient pris à témoin. Dans une autre manière de s'engager, ceux qui logeoient chez une personne, se trouvoient dès-lors liés avec elle par le droit d'hospitalité; il en résultoit une espèce d'obligation, d'après laquelle ils devoient se loger et se nourrir mutuellement; et ce droit passoit à leur postérité. On contractoit encore, en envoyant un présent à quelqu'un; si on en recevoit un autre en échange, l'union étoit consommée, et les droits d'hospitalité devenoient réciproques. Il y avoit une autre sorte d'hospitalité, fondée sur le respect dû au malheur. Un homme, réduit par le sort à se réfugier chez son ennemi même, y étoit accueilli avec beaucoup d'égards: l'infortuné s'asseyoit sur la cendre du foyer, et imploroit les dieux hospitaliers; tel parut Thémistocle chez Admète, roi des Molosses, et tel aussi Coriolan se confia à Tullus, son ennemi capital. Lorsqu'on étoit informé de l'arrivée de son hôte, celui qui devoit le recevoir, alloit au-devant de lui; et après l'avoir salué du nom de père, de frère ou d'ami, plutôt selon son âge, que par rapport à sa qualité, il lui tendoit la main, le menoit dans sa maison, et le faisant asseoir, lui présentoit du pain, du vin et du sel. La fête qui avoit commencé par des libations, finissoit de même, en invoquant les dieux protecteurs de l'hospitalité. Il étoit encore d'usage de laver les pieds de l'étranger, ou de le mettre dans le bain. Ce n'étoit ordinairement qu'après le premier repas qu'on s'informoit du nom des hôtes inconnus, et du motif de leur voyage; ensuite on les conduisoit dans l'appartement qui leur étoit destiné. Il existoit un gage matériel de cette espèce d'alliance consacrée par la religion. Dans les siècles qu'on nomme héroïques, les hôtes se faisoient mutuellement des présens, qui servoient de témoignage perpétuel du lien qui unissoit les familles. Dans la suite, on substitua à ces présens une pièce d'or, d'argent ou une marque de cuivre, que l'on rompoit, et plus communément un morceau de bois ou d'ivoire que l'on scioit en deux, et dont chaque moitié se gardoit avec soin, et se transmettoit aux descendans. On gravoit dessus des chiffres ou des caractères qui servoient à faire reconnoître ceux qui les présentoient. Souvent on les prêtoit à ses amis, et les porteurs de cette espèce de bulletin étoient aussi bien reçus que ceux à qui ils appartenoient. Cette marque s'appeloit: *Tessera hospitalitatis;* sa forme étoit longue, plate, et unie des deux côtés. Quelques cabinets possèdent de ces *tessères*, où les noms des deux amis

sont écrits. Lorsque les villes accordoient à quelqu'un l'hospitalité, elles en faisoient expédier un décret en forme, dont on lui délivroit copie. Le meurtre d'un hôte, fût-il même involontaire, étoit regardé comme le crime le plus irrémissible. Les loix des Celtes punissoient beaucoup plus rigoureusement le meurtre d'un étranger que celui d'un citoyen. A Athènes, on condamnoit à un exil perpétuel celui qui s'en étoit rendu coupable. On peut consulter sur cette matière un ouvrage intitulé : *Jac. Philip.* THOMASSINI, *Liber singularis de Tesseris hospitalitatis ;* Amstelodami, 1670, in-12. HEEREN, *Erklærung einer der ælteslen griechischen Inschriften auf einer* tessera hospitalis *im Museo Seiner Eminenz des Cardinals Borgia ;* dans le 5[e] numéro de la *Bibliothek der alten Litteratur und Kunst.*

C'est parce que les hôpitaux ont été employés d'abord à recevoir ceux qui, étant éloignés de leur pays, ne pouvoient trouver dans leur famille les soins nécessaires à leurs maux, qu'on leur a donné ce nom, dérivé d'*hospitia.* Dans la révolution française, on a regardé le mot d'hôpital, comme injurieux pour la misère souffrante, et les établissemens de ce genre ont reçu le nom d'*hospices.* Voy. HÔPITAL.

HÔTEL, est une grande maison qui sert d'habitation à une personne de distinction, et à toute sa suite.

HÔTEL-DE-VILLE ; c'est un bâtiment composé de grandes salles, et de plusieurs pièces pour les bureaux et la garde des archives, etc. Il sert de lieu d'assemblée à ceux qui sont préposés pour l'administration des affaires et des deniers publics. *Voy.* MAISON-DE-VILLE.

HÔTELLERIE ; grande maison composée de cours, chambres, cuisines, offices, remises, écuries, magasins, et autres lieux, garnis des meubles nécessaires pour recevoir, loger et nourrir, pour leur argent, les voyageurs ou les personnes qui font quelque séjour dans le lieu où elle est située.

HOULETTE ; c'est, chez les modernes, un bâton droit et long à l'usage des bergers ; elle est terminée par une feuillette ou morceau de fer en cuiller tronquée dont le berger se sert pour ramasser et lancer de la terre ou des pierres au mouton qui s'écarte. Beaucoup de littérateurs et d'artistes l'ont mal-adroitement confondue avec le *pedum* (*Voy.* ce mot) ou bâton recourbé des anciens. En représentant avec des houlettes les chévriers de Théocrite et de Virgile, c'est absolument s'écarter de l'esprit du texte, c'est donner des idées fausses sur les mœurs et les usages du pays dont parle l'auteur. Ainsi ce seroit un anachronisme ridicule de donner le pedum aux bergers du Tasse, de Racan et de d'Urfé, auxquels la houlette seule convient.

HOUPELANDE ; à la fin du 14[e] siècle, et au commencement du 15[e], on donnoit ce nom à une espèce de manteau qui varioit dans sa forme et dans sa longueur ; dans un mémoire de la chambre des Comptes de Paris, fol. 317, verso ad ann. 1394, on en trouve la description suivante : « Houppelandes plaines » de draps, de laine et de soye, » les unes longues, les autres à my » jambe, les autres au-dessus du » genoul, et les autres courtes : et » aussi de semblables houpelandes » entaillées menuement ou grosse- » ment, en bendes à pelz, et en » quelconque autre manière ». Ce passage est rapporté par CARPENTIER, dans le *supplément de* DUCANGE, au mot *hopelanda.* Daniel HUET dérive l'étymologie de ce nom de l'*Uplande*, pays où le froid fit inventer ce vêtement. Selon Ducange, les Italiens l'appellent *Pelande.* L'ampleur de cet habit

l'avoit fait adopter principalement par ceux qui avoient quelque défaut dans la taille, et par les femmes qui vouloient cacher leur grossesse. La statue de *Louis d'Orléans*, sur son tombeau qui se trouvoit autrefois aux Célestins de Paris, et que j'ai figuré dans le premier volume de mes *Antiquités nationales*, a par-dessus la cotte hardie une houpelande doublée d'hermine. Celle que ce prince avoit le jour de sa mort, étoit de damas noir, fourrée de marte. Le haut de cette houpelande est accompagné d'une espèce de collet rond d'hermine.

Selon CARPENTIER, *supplément de* DUCANGE, au mot *Hopelanda*, il y a aussi eu des monnoies nommées *houppelandes* ou *au mantelet*, parce qu'elles avoient pour type un manteau avec une croix double.

HOUPPES. Les anciens portoient une espèce de mantéau dont les coins étoient ornés de quatre petites *houppes* ou *glands*, qui leur faisoient prendre une direction convenable vers l'extrémité inférieure du corps. *Voy*. ROISKOI.

HUILE; dans les villæ des Romains, on choisissoit pour la chambre dans laquelle on préparoit l'huile, l'exposition vers le sud, pour que l'huile n'y pût jamais geler. On avoit aussi soin de donner à cette pièce un grand jour, pour ne pas être obligé de l'éclairer par le feu ou avec des lampes dont la fumée auroit pu altérer l'huile. *Voy*. VILLA.

HUILE; c'est une liqueur composée de particules grasses et inflammables, qu'on tire de plusieurs corps naturels, par différens procédés, mais qu'on extrait principalement des graines de certains fruits. Il y en a par conséquent de différentes sortes, dont on fait usage pour la peinture et pour l'imprimerie : telles que celles de lin, de noix, etc. On appelle *huile foible* celle qui, n'ayant été brûlée qu'environ pendant une demi-heure, a peu de consistance. *L'huile forte* au contraire est celle qui a été brûlée pendant un long temps, et qui par conséquent est épaisse et gluante. On observe que *l'huile de lin* est plus jaune et plus grasse que toutes les autres; on ne l'emploie que pour les impressions. *L'huile de noix* est très-propre pour la peinture : on s'en sert pour broyer et détremper les couleurs. *L'huile d'aspic*, qu'on extrait de la plante d'aspic, qui est une espèce de lavande (*lavandula spica*), est d'une grande utilité pour le peintre, car, en la mêlant avec les couleurs détrempées à l'huile de noix ou de lin, elle les rend plus coulantes, plus fermes et plus siccatives. *L'huile de pavot blanc* ou *d'oliette*, extraite de la plante du pavot blanc, est plus blanche et plus claire que ne sont les autres. *L'huile grasse* ou siccative est une huile de noix ou de lin, bouillie avec de la litharge et des oignons, jusqu'à ce que les oignons soient en charbon; elle sert à mêler avec les couleurs brunes, noires et autres, qui ont peu de corps et qui ne sèchent pas facilement. On appelle encore *huile d'imprimeur*, celle extraite de noix pures, brûlée jusqu'à ce qu'elle ait acquis une certaine consistance.

HUILE (PEINTURE A L'); on appelle *peinture à l'huile* celle dont les couleurs sont détrempées et broyées avec l'huile de noix; on pourroit aussi se servir de l'huile de lin, mais comme elle est plus jaune et plus grasse que l'huile de noix, on ne l'emploie que pour l'imprimerie : quelques peintres ont employé, dans de petits ouvrages, l'huile tirée de la graine de pavots blancs, parce qu'elle est plus blanche et plus claire que l'huile de noix, et qu'elle est aussi siccative. La peinture à l'huile étoit inconnue aux anciens; outre la peinture à l'encaustique, ils ne connoissoient

que des couleurs à l'eau. On attribue communément l'invention de la peinture à l'huile à *Jean* VAN EYK, plus connu sous le nom de *Jean de Bruges*, qui a vécu au commencement du XVe siècle. LESSING et d'autres auteurs lui ont cependant conteste l'honneur de cette invention. On savoit en effet dès le IXe siècle préparer des couleurs à l'huile; mais l'heureuse application de cette préparation à l'art de la peinture appartient incontestablement à *Jean Van Eyk;* au surplus, il paroît qu'avant lui la préparation des couleurs à l'huile étoit très-peu connue, et qu'elle étoit plutôt pratiquée parmi les moines que parmi les peintres. On dit que Jean Van Eyk confia son secret à un certain *Antonello* ou *Antoine de Messine*, qui passa de Flandres à Venise, où il faisoit valoir cette découverte, qu'il tenoit cependant toujours très-cachée. On ajoute que *Jean Bellin*, peintre de réputation et son contemporain, brûlant du desir de savoir comment Antoine donnoit tant de force, d'union et de douceur à sa peinture, s'habilla en noble vénitien, et alla trouver Antoine pour faire peindre son portrait: le peintre, déguisé sous les dehors éclatans d'un homme de condition et opulent, trompa son confrère, qui agit devant lui avec trop de confiance et sans précaution. Jean Bellin instruit du nouveau procédé en profita, et c'est ainsi que cette invention fut généralement connue des peintres; aujourd'hui on emploie la peinture à l'huile pour tous les grands tableaux sur toile ou sur bois. D'abord on peignoit à l'huile sur des planches de bois, ensuite on employa des lames de cuivre pour de petits tableaux, et enfin des toiles et de gros taffetas. Aujourd'hui on se sert le plus ordinairement de la toile pour la peinture. On a quelquefois exécuté des peintures à l'huile sur des glaces de miroir qui n'étoient pas étamées, et de manière que la peinture devoit se voir au travers de la glace. Cette sorte de peinture est d'autant plus embarrassante, qu'il faut peindre tout au premier coup et sans retoucher; on sent aussi qu'il est difficile au peintre de voir ce qu'il fait. La dernière touche de l'ouvrage est une couleur égale et tout unie, dont on couvre le tableau auquel la glace même sur laquelle il est appliqué sert de vernis. M. BOENINGER a employé ce même procédé pour exécuter de très-belles peintures mécanographiques sous glace (*Voyez* MÉCANOGRAPHIE.) La peinture à l'huile a de grands avantages sur tous les autres genres de peinture, autant pour l'exécution que pour l'effet. Lorsque les couleurs à l'huile sont une fois sèches, elles sont très-difficiles à dissoudre, ce qui donne au peintre le temps d'adoucir et de finir ce qu'il veut, et la facilité de rechanger ou de retoucher ce qui ne lui plaît pas, sans effacer entièrement ce qui est déjà peint. C'est en retouchant ainsi son tableau à plusieurs reprises, que l'artiste peut atteindre la plus grande harmonie et produire le plus grand effet des couleurs. Les couleurs à l'huile offrent encore à l'artiste l'avantage de pouvoir placer plusieurs couches différentes l'une sur l'autre, de manière que la couche inférieure se voie à travers celle qui la couvre (*Voyez* GLACER, GLACIS), avantage précieux que n'offrent point les couleurs à l'eau. Enfin, comme les couleurs à l'huile sont tenaces et visqueuses, et que des teintes placées très-près l'une de l'autre ne se confondent point, l'artiste est mieux en état de faire fondre les teintes selon son intention. En séchant, les couleurs à l'huile ne changent pas de ton, comme les couleurs à l'eau; l'artiste a donc pendant tout le temps de son travail le véritable ton de sa couleur sous les yeux, ce qui le

met en état de juger de l'effet qu'aura son tableau. Quant à l'effet, les peintures à l'huile ont quelques avantages sur les autres genres de peintures. Les couleurs sont un peu plus fortes, mais plus brillantes que les couleurs à l'eau; au moyen des couleurs à l'huile, l'artiste peut imiter cette espèce d'émail dont la nature couvre beaucoup d'objets; la douceur et le vaporeux qui dans la nature donnent tant de charmes aux paysages; enfin, le transparent des ombres et la fusion des teintes. On fait un reproche à cette peinture, c'est de brunir avec le temps et de tirer sur un jaune brun, ce qui vient de l'huile avec laquelle toutes ces couleurs sont détrempées et incorporées; mais c'est au peintre à bien étudier l'effet des couleurs. L'art peut beaucoup, et l'on voit des tableaux des anciens maîtres dont les couleurs sont encore aussi fraîches que si elles sortoient de leur pinceau. Le plus grand inconvénient attaché à cette peinture, est que le luisant de ses couleurs nuit à leur effet, à moins qu'elle ne soit exposée à un jour de biais; c'est pourquoi on ne peut s'en servir dans toutes les expositions où le jour ne lui est pas avantageux. Les couleurs à l'huile ont encore cet autre inconvénient, que la poussière s'y attache avec plus de ténacité qu'aux autres couleurs, et que lorsqu'une fois elle a séché avec les couleurs, il n'y a pas moyen de nettoyer le tableau. Pour prévenir cet inconvénient, on couvre les peintures à l'huile d'une couche de blanc d'œuf.

On peut consulter sur l'histoire de la peinture à l'huile, principalement le traité publié en allemand par Lessing, et intitulé : *Sur l'ancienneté de la peinture à l'huile, d'après Théophile Presbyter*, Brunsvic, 1774, in-8°.; il se trouve dans le 8e volume des Œuvres complètes de *Lessing*. Raspe en a donné une traduction anglaise avec quelques changemens; Londres, 1781, in-4°. M. de Murr, dans le premier volume de son *Journal pour l'histoire de l'art*, a fait plusieurs observations contraires à l'ouvrage de Lessing. On trouve des additions à celui-ci par Eschenburg, dans le douzième volume des Œuvres de Lessing.— Dans le douzième cahier des *Mélanges artistiques* de M. Meusel, dans le vingt-deuxième de ses *Mémoires pour servir à l'histoire de l'art*, et dans le troisième de son *Musée pour les artistes*, on trouve des recherches sur quelques anciennes peintures à l'huile qui sont à Francfort-sur-le-Mein. Dans les *archives pour l'histoire et la statistique* par M. Riegger (Dresde, 1792, in-8°), il y a des notices sur les plus anciens peintres de la Bohême, et un essai sur l'histoire de la peinture à l'huile et sur celle de la perspective. Selon l'auteur de ce mémoire, *Thomas de Mutina* a exécuté dans le douzième ou treizième siècle quelques peintures à l'huile qui se voyent encore dans la galerie impériale à Vienne. M. Budberg a publié à Goettingue en 1792, in-4°., un *Essai sur l'époque de la découverte de la peinture à l'huile*; le but de l'auteur est de soutenir l'opinion de Vasari contre Lessing, qu'il ne paroît pas avoir compris.

Dans plusieurs des ouvrages cités à l'article Peinture, il est aussi question de la *peinture à l'huile*, entr'autres dans les chapitre 4 et suivans, des *Elémens de peinture pratique* par de Piles, dans le troisième volume de ses *Œuvres*, édition de 1767. — *An essay on the mechanic of oil-painting, with the recepts, by* M. Williams; Bath, 1787, in-4°.

On a prétendu indiquer l'art de polytyper les peintures à l'huile dans deux écrits intitulés : *The exhibition of polyplasiasmos, or the original invention of multiplying pic-*

tures by M. Booth, 1785, in-4°.; et *Adress to the public on the polygraphic art, or the copying and multiplying pictures in oil colours; the invention of* J. Booth, 1788, in-8°.

Huître. Les Grecs et les Romains étoient friands d'huîtres; ils les mangeoient, comme nous, au commencement du repas, mais on les ouvroit sur la table. Leur goût pour ce comestible dégénéra en une espèce de luxe, ils créèrent l'art d'engraisser les huitres et de les faire parquer. Ces parcs à huitres faisoient partie des villæ bâties sur les bords de la mer. *Voyez* Villa.

Hutte; petit logement, cabane grossièrement faite avec du bois, de la terre et de la paille, pour se mettre à couvert des injures de l'air. Dans les pays qui ont abondance de bois, les habitans devoient naturellement chercher leur premier abri sous les arbres des forêts; dans la suite ils imaginèrent de réunir des branches d'arbres en forme de berceau, pour être mieux à couvert. Enfin pour se ménager une retraite plus assurée, fermée de tous les côtés, et propre à les garantir des animaux, ils coupèrent des branches qu'ils appuyèrent dans une situation oblique, à-peu-près comme les tentes des camps modernes, et qu'ils couvrirent de feuilles, de branches, de terre ou de gazons. Quelques peuples qui habitoient les bords des eaux, et qui étoient privés de bois, construisirent des cabanes de roseaux, ou de terre ou d'argile. Vitruve rapporte comment les Colchiens et les Phrygiens construisoient leurs cabanes. Les Colchiens habitoient une plaine sur les bords du Pont-Euxin dans un pays riche en bois; ils plaçoient à égale distance des arbres d'une certaine longueur, d'autres étoient posés en travers sur les extrémités de ceux-ci, et formoient le carré intérieur de la cabane. Le vide entre les arbres étoit rempli de terre grasse et de petits morceaux de bois qui formoient le mur. Quatre arbres plus petits posés sur le tout et réunis en pointe formoient le toit qui étoit également couvert de terre grasse. Les Phrygiens suivoient dans la construction de leurs cabanes une méthode différente. Ils habitoient une plaine qui produisoit peu de bois de construction; pour établir leurs habitations, ils choisissoient des collines, qu'ils creusoient par le sommet aussi profondément que le besoin l'exigeoit, en y perçant ensuite une entrée. Ils plaçoient sur le sommet des troncs d'arbres ou des perches qui se réunissoient par une extrémité, de sorte que l'ensemble avoit l'air d'un cône. On couvroit alors ces cabanes de paille, de roseaux et de terre. Cette habitation tenoit de la grotte et de la cabane. Cette origine grossière et simple de l'architecture se trouve encore aujourd'hui chez beaucoup de peuples peu civilisés, et les voyageurs en citent plusieurs exemples. Dans les villes de Loheia et Tehama en Arabie, les habitans vivent dans des cabanes, à côté desquelles se trouvent des bâtimens de pierre, habités par les riches et par les personnages distingués. La charpente ou la carcasse de ces huttes est composée de bois mince, de petits arbres et d'arbustes ou de buissons récemment coupés. Les murs ou parois sont remplis de terre grasse mêlée de bouse de vache, et l'intérieur est peint avec de la chaux delayée. Le toit est fait d'une espèce d'herbe, qu'on trouve fréquemment dans ces contrées. Il y a rarement des ouvertures de fenêtres, et celle de la porte est couverte par une natte de paille. A Machsa en Arabie, les cabanes sont encore plus simples. On n'y fait point de murs sur les côtés, mais on se contente d'établir quelques barres, couvertes de roseaux. Les Tunguses, peuple de la Siberie, qui n'ont point d'habitations fixes, mais mènent une vie errante dans les bois et le

long des fleuves, habitent des cabanes construites de la manière suivante. On place de longues perches dans un cercle; on lie ensemble une de leurs extrémités, de sorte qu'elles forment un cône. L'extérieur de ces perches ou de ce cône est couvert de morceaux d'écorce, fixés aux perches. Au sommet on laisse une ouverture pour que la fumée puisse s'échapper, car toute la journée le feu brûle au milieu de leur hutte. La porte a environ quatre pieds de hauteur, et se ferme moyennant un grand morceau d'écorce. Les cabanes des Tatars du royaume d'Astracan ont une forme différente, mais une disposition plus recherchée. Elles sont construites de manière à pouvoir les placer sur des chariots et les emmener lorsque ces peuples nomades quittent une contrée pour s'établir ailleurs.

HYACINTHE; notre hyacinthe n'est assurément pas la pierre à laquelle les anciens donnoient ce nom. Celle-ci étoit d'un violet clair et du genre des améthystes. MARIETTE avoue ne pouvoir déterminer quel étoit le nom que les anciens donnoient à notre hyacinthe. HILL croit que c'est le *lyncurium* des anciens. M. Scheffler pense au contraire que le *lyncurium* (*ligyrion*) des anciens, c'est-à-dire pierre de Ligurie, étoit notre topaze de Bohème. Quelqu'opinion que l'on adopte sur cette matière, la pierre que nous nommons hyacinthe, et sur laquelle on a fait beaucoup de gravures en creux et en relief, n'est point celle à laquelle les anciens donnoient ce nom.

La dureté de notre hyacinthe n'est pas très-estimée; sa gravité spécifique est 36,873; sa crystallisation est un dodécaèdre à plans rhombes. On confond aussi, d'après la couleur, quelques rubis avec l'hyacinthe, mais les caractères que je viens d'indiquer suffisent pour la reconnoître. L'hyacinthine ou hyacinthe des volcans ne sauroit non plus être confondue avec l'hyacinthe orientale. Sa dureté est bien moins considérable, puisque la véritable hyacinthe l'entame avec facilité. Quelques auteurs regardent le *chryselectrum* de Pline comme l'hyacinthe couleur de succin, mais comme le chryselectrum s'enflamme au feu, c'est évidemment une espèce de succin. La *craterites* de Pline peut à plus juste titre se rapporter à l'hyacinthe. Il l'a décrite comme une pierre très-dure, qui, par sa couleur, tient le milieu entre la chrysolithe et le succin. Quoique le passage dans lequel Pline parle de la chrysolithe vitreuse paroisse très-clair, il n'a cependant pas été jusqu'ici toujours bien expliqué; il dit: *Sunt et vitreis similes, veluti croco refulgentes, vitreæ vero ut visu discerni non possint; tactus autem deprehendit, tepidior in vitreis*. Bruckman traduit ces mots: *Vitreæ vero ut visus discerni non possint*. Quelques-unes paroissent semblables au verre: cependant il y a ici une distinction à faire; cette traduction, qui peut convenir au premier membre de la phrase, ne convient point au second. Pline parle ici de deux choses; 1°. de chrysolithes semblables au verre, et qui sont d'un jaune safrané; 2°. de verres imitant la chrysolithe d'une manière si parfaite, que l'œil même y est trompé, et que pour les reconnoître il faut recourir au tact; elles sont plus chaudes au toucher. Tout le monde sait que les anciens savoient très-bien imiter les gemmes. Les pâtes antiques qui nous sont parvenues l'attestent, et nous connoissons même de ces pâtes imitant la chrysolithe; Vettori en cite deux. Diodore fait aussi mention de l'art d'imiter les pierres précieuses; si on sous-entend le mot *lithoi*, ses *pseudochrysoi* étoient des topazes et des chrysolithes fausses. La chrysolithe vitreuse véritable ressembloit à ces chrysolithes factices; elle étoit seulement moins chaude au toucher; ce

qui, joint à son aspect vitreux et à sa couleur safranée, formoit son caractère. Qui ne reconnoitroit, à ces traits, notre hyacinthe? Ce passage prouve que les anciens savoient, dans l'occasion, s'aider des caractères extérieurs pour la connoissance des pierres gemmes, quand ils croyoient nécessaire d'y recourir. Agricola a aussi donné le toucher comme un des caractères des minéraux, et M. Werner l'a aussi adopté au nombre de ceux qu'il établit.

Hyacinthinus *color;* cette couleur, particulière aux Romains, est souvent comparée à la pourpre, qu'on sait avoir été de deux sortes, rouge et violette. (*Voy.* Pourpre.) Cependant, si l'on en croit S. Jérôme, l'*hyacinthinus color* étoit un bleu de ciel.

Hydraulique; science qui enseigne à mesurer, conduire et élever les eaux. On appelle aujourd'hui architecture hydraulique, celle qui renferme la construction des ports, ponts, digues, jetées, murs de quai, canaux de navigation. Il est nécessaire que tout architecte ait quelque connoissance d'hydraulique, pour qu'il sache procurer des eaux aux fontaines, aux édifices publics, aux maisons particulières, qu'il est chargé de construire, et pour répandre dans les jardins les eaux qui en font l'agrément.

Hydraulos, Hydraulicon, *orgue d'eau;* cet instrument, dont Vitruve dans son dixième livre de l'Architecture donne une description qui n'explique pas d'une manière assez claire sa disposition, a beaucoup tourmenté la sagacité des antiquaires. La plupart d'entr'eux pensent que c'étoit un orgue qui ne différoit de nos orgues pneumatiques, qu'en ce que c'étoit l'*eau* qui mettoit en mouvement les soufflets. Cette idée est cependant inexacte. Vitruve a emprunté sa description de Héron d'Alexandrie; et faute d'avoir bien compris son auteur, il est devenu lui-même inintelligible. La description de Héron, qui se trouve dans le *Recueil des ouvrages des mathématiciens grecs*, est bien plus claire, et nous fait voir non-seulement la véritable disposition de l'orgue d'eau, mais aussi que précédemment on devoit déjà avoir eu connoissance d'une espèce d'orgue à vent. Communément, dit M. Forkel dans son *Histoire de la Musique*, Ctesibius, célèbre mécanicien d'Alexandrie, qui a vécu du temps de *Ptolémée Evergète*, et qui étoit le maître de Héron, est regardé comme l'inventeur de cet orgue; mais on ne lui doit au fond qu'une amélioration de l'orgue à vent déjà connu alors, en y appliquant l'emploi de l'eau, qui dans les anciennes orgues d'eau, ainsi qu'on le voit par la description de Héron, ne servoit réellement que pour balancer la trop grande force du vent. L'eau n'ayant donc rien de commun dans ces orgues avec la production du son, on voit que le nom d'orgue d'eau est très-impropre. Le nombre des tuyaux de ces orgues étoit très-borné, et l'on peut croire qu'elles étoient loin d'avoir la perfection de nos orgues actuelles, quoi qu'en disent plusieurs auteurs, qui se sont laissé entraîner à des exagérations.

Hydria; nom d'un vase percé de tous côtés, qui représentoit le dieu de l'eau en Ægypte. Les prêtres le remplissoient d'eau à certains jours, l'ornoient avec beaucoup de magnificence, et le posoient ensuite sur une espèce de théâtre public; alors tout le monde se prosternoit devant le vase, les mains élevées vers le ciel, et rendoit graces aux dieux des biens que cet élément procuroit. Pour le surplus *Voyez* Canope dans mon *Dict. Mythol.* On appelle aussi de ce nom en général un vase à mettre de l'eau.

Hydriaphores, *porte-cruches;* surnom de femmes étrangères qui

figuroient à Athènes, dans la procession des Panathénées. Elles portoient des parasols et des cruches pleines d'eau, pour garantir de l'ardeur du soleil, et pour rafraîchir les femmes et les filles qui assistoient à cette cérémonie sacrée.

Hydrophane. Cette pierre ainsi nommée parce qu'elle devient transparente dans l'eau, ou qu'elle y perd sa transparence, n'a pas été inconnue aux anciens graveurs. Winckelmann, qui écrivoit dans un temps où la minéralogie n'avoit pas encore fait d'aussi grands progrès qu'aujourd'hui, parle de ce phénomène sans en proposer d'explication. « Sur une sardoine de trois » couleurs, dit-il, on voit Apollon » debout, ayant devant lui une » étoile; le lit inférieur de la pierre » qui est blanc devient noir en por- » tant la bague au doigt, et dès qu'on » ne la porte plus, il reprend in- » sensiblement sa blancheur ». Ce phénomène étoit probablement dû à la transpiration, qui faisoit perdre à la pierre sa transparence qu'elle reprenoit à mesure qu'elle se séchoit.

Hydrophore, petite statue de bronze que Thémistocle avoit fait faire des amendes auxquelles il avoit condamné ceux qui détournoient les eaux publiques par des canaux particuliers; il l'avoit consacrée dans un temple. En ayant été enlevée, il la retrouva depuis à Sardes dans celui de la Mère des dieux. On appelle encore de ce nom, dans les cabinets, les petites figures qui portent un vase à mettre de l'eau.

Hydroscope; mot dérivé de deux mots grecs, qui signifient *eau* et *je considère*. C'étoit une espèce d'horloge d'eau, composée d'un tuyau en forme de cylindre, à l'extrémité duquel aboutissoit un cône: sur le tuyau, on mesuroit le temps par des marques faites pour cela.

Hyène. L'an 1000 de Rome, aux jeux séculaires que donna l'empereur Philippe, et qui durèrent dix jours, il parut une *hyène* (*canis hyæna*), animal jusqu'alors inconnu dans l'Europe. Il avoit été frappé à cette occasion des médailles, sur lesquelles certains antiquaires, et entr'autres Spanheim, ont cru voir la figure de ce quadrupède. Ce dernier, qui l'a fait graver dans ses *Dissertationes de præstantiâ et usu numismat. antiquor.* tom. 1, pag. 207, lui donne une tête de dogue, des oreilles courtes et triangulaires, une queue de lion, des pieds de même, et le poil tacheté comme un tigre. Cette description assez exacte convient fort bien à l'animal représenté sur l'une des médailles de Gordien III, dans le *Specimen rei numariæ*, de Gesner, *Imperat. Romanor.* tab. CLXXVIII, à la fin. A en croire Spanheim, c'est encore une hyène qui se trouve sur le revers de quelques médailles de l'empereur Gallien, portant pour inscription: Libero P. Cons. Aug. Mais on doit voir ici une panthère, animal consacré à *Liber Pater*, c'est-à-dire, Bacchus.

Hymée; chanson des meûniers chez les Grecs; on l'appeloit aussi *épiaulie*.

Hymenée; chanson des noces chez les Grecs: elle est aussi connue sous le nom d'*épithalame*.

Hymne. Les Grecs désignoient, par ce nom, les chants en l'honneur des dieux qui avoient lieu ordinairement dans les sacrifices solennels, et qu'on accompagnoit du son de la flûte ou de la lyre. Le mot *hymne* a été reçu dans la plupart des langues modernes. L'hymne est un genre d'ode particulier. Son caractère doit être solennel, et exprimer l'enthousiasme d'un génie inspiré, et le plus haut degré d'admiration qui devient même adoration; l'hymne a communément pour objet la description des propriétés et des œuvres de la divinité. Les hymnes des Grecs paroissent avoir été

écrits ordinairement en vers héroïques; tels sont ceux connus sous le nom d'HOMÈRE, ceux de CALLIMAQUE, etc.: d'autres sont écrits en strophes lyriques; tel est, entr'autres, le *Carmen sæculare* d'HORACE. Les hymnes peuvent, en même temps, être regardés comme un des premiers monumens de l'histoire de chaque dieu. Les Grecs avoient des hymnes, non-seulement à la gloire de leurs divinités, mais aussi en l'honneur des héros, tels que Thésée, Hercule, les Tyndarides, etc. Leurs sacrifices étoient toujours accompagnés de chants, et leurs funérailles d'hymnes funèbres.

Cet usage s'est introduit dans les cérémonies religieuses des chrétiens, qui sont remplies d'antiennes, de proses, d'hymnes, de cantiques, de répons, etc. On chantoit aussi chez les Hébreux des hymnes aux triomphes. Le recueil des Pseaumes de David renferme ce qu'il y a de plus sublime en hymnes. Parmi les poésies religieuses ou cantiques modernes dont se servent les différentes communions chrétiennes, il y en a peu qui approchent en beauté et en élévation des pseaumes du poète-roi, et pour cette raison, ceux-ci ont été conservés, en grande partie, dans le culte des chrétiens. L'usage de chanter des hymnes dans les assemblées des chrétiens, date dès les premiers temps du christianisme; chaque secte en avoit qui lui étoient particuliers, et qui devoient servir en même temps à propager les opinions qui distinguoient une secte des autres. S. AMBROISE en a composé un grand nombre; c'est lui qui les introduisit le premier dans l'église d'Occident. Dans l'ancienne église romaine et gallicane, les hymnes métriques ne furent point adoptés; on attribue à Urbain VIII de les avoir rétablis pendant la première moitié du dix-septième siècle.

On peut consulter, sur les hymnes des anciens, entr'autres, SCALIGER, dans sa Poétique, livre III, chap. 112; — *Jac.* WIMPFELINGIUS, *de Hymnorum Auctoribus;* Argent. 1515, in-4°. — *J. Alb.* KRIES, *de Hymnis veterum;* Goett. 1742, in-4°. — HEEREN, *de Chori Græcorum tragici natura et indole;* Goett. 1784, in-8°. — SNEEDORF, *de Hymnis veterum Græcorum;* Haffniæ, 1786, in-8°. — Deux Dissertations *sur les hymnes des anciens*, par SOUCHAY, dans les dix-huitième et vingt-quatrième volumes des Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres. — Sur les hymnes orphiques, dont la composition est attribuée à Onamacrite, qui a vécu du temps de Pisistrate, on peut consulter: MEINERS, dans son *Historia Doctrinæ de vero Deo;* Lemgo, 1780. *Joseph* SCALIGER en a donné une traduction latine métrique dans ses Opuscules; Paris, 1610, in-4°. Outre les hymnes d'Homère et de Callimaque indiqués plus haut, on peut encore citer celui de *Cléanthe*, que Stobée nous a conservé, et qui a été traduit dans presque toutes les langues de l'Europe; trois hymnes de Dionysius, publiés avec les Phœnomènes d'Aratus; deux d'*Aristide*, qui se trouvent dans les discours de ce rhéteur; ceux de *Proclus*, d'*Héliodore*, et un hymne sur la santé, par *Ariphron Sicyon*, conservé dans le quinzième livre d'Athénée.

Les anciens poètes romains ne nous ont point laissé de poésies sous le nom d'hymnes. Le *Carmen sæculare* d'Horace peut être regardé comme un hymne. On en a un grand nombre du temps de la décadence de la poésie latine, entr'autres, d'*Hilarius*, évêque de Poitiers; d'*Aurelius Prudentius Clemens;* de *S. Augustin;* de *Cœlius Sedulius;* du Pape *S. Grégoire-le-Grand*, mort en 604; de *Béda;* de *Paul Winfrid;* de *Walafrid Stra-*

bo; de *Drepanius Florus*; d'*Odilo*; d'*Alphanus*; de *S. Bernard*; de Mich. *Marull*; de Jean-Franç. *Picus*; de Zach. *Ferreri*; de Marc. Hier. *Vida*; de Marc. Ant. *Muret*; de Marc. Alexandr. *Bolius*; de Ben. Ar. *Montanus*, et sur tout ceux de J. B. *Santeuil*, parmi lesquels il y en a d'une grande beaute. On peut consulter, sur les hymnes et les poètes d'hymnes, le deuxième volume de QUADRIO *Storia e Rag. d'ogni Poesia*, et l'ouvrage de GERBERT, *de Cantu et Musicâ sacrâ*; S. Blasii, 1774, 2 vol. in-4°.

HYMNOLOGUE; Gruter tom. II, pag. 615, n°. 4, rapporte une inscription où il est fait mention d'un chantre ou *hymnologue*.

HYPÆTHROS; les temples connus sous ce nom avoient dix colonnes devant chaque façade, et tout autour régnoit un portique double comme dans les temples diptères. La cella étoit ouverte au milieu et sans toit; si on l'avoit couvert, son étendue l'auroit rendu trop sombre, parce que le jour n'auroit pu y entrer que par la porte ouverte. Cependant pour que la statue du dieu et ceux qui avoient affaire dans le temple y fussent à l'abri de la mauvaise saison, on pratiquoit tout autour de l'intérieur de l'hypæthros, un portique consistant en deux rangées de colonnes placées l'une au-dessus de l'autre. Il nous reste plusieurs temples antiques de ce genre, qui cependant s'éloignent quelquefois plus ou moins de la description que Vitruve donne de l'hypæthros; tels sont le grand temple de Pæstum, figuré dans les ouvrages de PAOLI et DELAGARDETTE sur les *Ruines de Pæstum*; le temple de Jupiter Olympien à Athènes, figuré par STUART, dans les *Antiquités d'Athènes*; celui de Sélinus en Sicile, figuré par HOUEL, dans son *Voyage en Sicile*; celui de Minerve à Athènes, figuré par STUART, et celui de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine, figuré dans les *Ionian Antiquities*. De tous ces temples, celui de Pæstum est le seul dans l'intérieur duquel il y ait encore des restes du portique. Les auteurs de l'antiquité parlent de plusieurs *hypæthros*, tels que le temple de Minerve Alea à Tégée, celui de Cérès et de Proserpine à Eleusis, celui de Jupiter à Olympie, et un autre de Jupiter Soter près du Pirée. La cella d'un temple *hypæthros* étoit plus longue que deux fois sa largeur; comme chaque temple hypæthros, à cause de sa longueur, avoit deux entrées, l'une à la façade de devant, l'autre à celle de derrière, il y avoit aussi deux pronaos. Le peu d'étendue de la cella des autres sortes de temples, auroit rendu d'autres entrées inutiles. Ces deux entrées se voient encore à ce qui nous reste du grand temple de Pæstum, du Parthenon d'Athènes, et du temple de Jupiter Panhellenius dans l'île d'Ægine.

HYPATE, épithète par laquelle les Grecs distinguoient le tétrachorde le plus bas, et la plus basse corde de chacun des deux plus bas tétrachordes; ce qui étoit pour eux tout le contraire: car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, et plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. On appeloit donc tétrachorde hypaton, ou des hypates, celui qui étoit le plus grave de tous, et immédiatement au-dessus de la pros-lambanomène ou plus basse corde du mode; et la première corde du tétrachorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appeloit hypate-hypaton; c'est-à-dire, la principale du tétrachorde des principales. Le tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appeloit tétrachorde-méson, ou des moyennes: et la plus grave corde s'appeloit hypate-méson, c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Hypate-Méson ; c'étoit la plus basse corde du second tétrachorde, laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux tétrachordes étoient conjoints.

Hypatoides ; sons graves. *Voy.* Lepsis.

Hyper-æolien. Le pénultième à l'aigu des quinze modes de la musique des Grecs, et duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode æolien. Ce mode ainsi que l'hyper-lydien qui le suit, n'étoit pas si ancien que les autres.

Hyperboléon ; le tétrachorde hyperboléon étoit le plus aigu des cinq tétrachordes du système des Grecs. Ce mot est le génitif du substantif pluriel *hyperbolai*, sommets, extrémités ; les sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

Hyper-diazeuxis. Disjonction des deux tétrachordes séparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le tétrachorde des hypates et celui des hyperboléon.

Hyper-dorien ; mode de la musique grecque, autrement appelé *mixo-lydien*, duquel la fondamentale ou tonique étoit une quarte au-dessus de celle du mode dorien. On attribue à Pythoclide l'invention du mode hyper-dorien.

Hyper-iastien ou Mixo-Lydien aigu. C'est le nom qu'Euclide et plusieurs anciens donnent au mode appelé plus communément hyper-ionien.

Hyper-ionien, appelé aussi par quelques-uns *hyper-iastien* ou *mixo-lydien aigu*, lequel avoit sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du mode ionien. Le mode ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu.

Hyper-lydien ; le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode lydien. Ce mode, non plus que l'hyper-æolien, qui le précède immédiatement, n'étoit pas si ancien que les treize autres. Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là.

Hyper-mixo-lydien ; un des modes de la musique grecque, autrement appelé *hyper-phrygien*.

Hyper-phrygien, appelé aussi par Euclide, *hyper-mixo-lydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxène, faisant le diapason ou l'octave avec l'hypo-dorien le plus grave de tous.

Hyperthyron, ce qui est au-dessus de la porte. Ce terme signifie ce que nous appelons panneau, table, frise, dessus-de porte.

Hypo-æolien ; ce mode appelé aussi hypo-lydien grave, a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode æolien. *V.* Mode.

Hypocaustum, chambre voûtée dans laquelle on allumoit du feu pour chauffer celles qui étoient placées au-dessus. La chaleur étoit conduite de l'hypocaustum dans les chambres situées en haut, au moyen de tuyaux, qui avoient dans chaque chambre, des ouvertures par lesquelles la chaleur s'y répandoit. Il paroît que cette manière de chauffer étoit d'abord employée dans les bains, et que de-là son usage a passé dans les habitations particulières ; cette méthode de chauffer les chambres ne paroît avoir été connue des Romains que sous les premiers empereurs. Par ce procédé, les chambres étoient chauffées d'une manière uniforme et douce, sans trop être exposées à la fumée ; pour qu'on pût modérer la chaleur à volonté et pour empêcher la fumée de se répandre dans les chambres, on garnissoit les tuyaux de soupapes ou de couvercles pour les fermer. Souvent ces tuyaux de chaleur étoient renfermés dans l'intérieur des murs d'une chambre, et se continuoient jusqu'à la chambre supérieure où ils avoient une ouverture, de sorte que les mê-

mes tuyaux chauffoient les chambres du haut et celles du bas. Quelquefois l'hypocaustum étoit placé à côté de la chambre qu'on vouloit chauffer ; on pratiquoit alors dans le mur mitoyen, pour le passage de la chaleur, une ouverture étroite qu'on pouvoit ouvrir ou fermer à volonté. Winckelmann donne la description suivante de l'hypocaustum trouvé dans les ruines d'une villa à Tusculum sous plusieurs chambres. Au-dessous des chambres, dit-il, il y avoit de petites loges peu élevées et sous terre, de la hauteur environ d'une table ; il y en avoit toujours deux sous chaque chambre ; elles n'avoient point d'entrée. Le plafond de ces petites loges étoit composé de briques plates très-grandes; il étoit soutenu par deux piliers, également construits en briques sans chaux, seulement avec de la terre grasse, afin que la chaleur n'y portât pas atteinte, et ne les fît pas disjoindre. Au plafond on avoit pratiqué des tuyaux quadrangulaires de terre grasse, qui descendoient jusqu'à la moitié de ces petites loges, et dont l'extrémité se terminoit dans la chambre supérieure. De pareils tuyaux continuoient dans l'intérieur des murs de cette chambre, et leur extrémité garnie d'une tête de lion en terre cuite, se trouvoit au second étage.

On parvenoit à ces loges souterraines au moyen d'un corridor, large seulement d'environ deux pieds, et on y jetoit par une ouverture carrée des braises dont la chaleur se répandoit dans les chambres d'en haut, au moyen des tuyaux dont on vient de parler. Dans les bains, l'hypocaustum étoit placé au milieu ; autour de l'hypocaustum étoient placées les autres chambres nécessaires au bain, de sorte que de l'une on pouvoit passer dans l'autre. D'un côté étoit la suite des chambres destinées à l'usage des hommes, de l'autre celles à l'usage des femmes. (*V.* Bains.) L'hypocaustum des bains étoit vouté ; et au-dessus de lui il y avoit une cellule contenant les vases destinés à y faire chauffer l'eau nécessaire au bain. Ces vases étoient de forme ronde, étroits et élevés. Ils étoient de plomb et se trouvoient placés sur un bassin de cuivre pour ne pas être entamés par la chaleur du feu. Il y en avoit trois ; l'un contenant l'eau chaude pour le *caldarium* (*Voy.* ce mot), étoit placé immédiatement au-dessus de l'hypocaustum ; un autre vase contenoit l'eau tiède pour le *tépidarium ;* le troisième, l'eau froide pour le *frigidarium.* Ces trois vases étoient placés l'un au-dessus de l'autre, de manière que l'eau froide du frigidarium, couloit dans le vase de l'eau tiède, et que ce vase servoit à remplir celui de l'eau chaude. L'eau froide y étoit amenée d'un réservoir placé au-dehors du bain. L'eau de chaque vase étoit conduite par des tuyaux dans les bassins et les baignoires destinés à s'y baigner.

Hypocritique. La *musique hypocritique*, que les Grecs nommoient *orchesis*, et les Romains *saltatio*, étoit une espèce de danse, dont, suivant Athénée, Thélestes fut l'inventeur. Elle consistoit à imiter les démarches, les attitudes, les gestes, en un mot, tous les mouvemens dont on accompagne le discours, ou dont on peut se servir pour faire comprendre ses idées, sans le secours de la parole. Il ne faut donc pas confondre la danse avec le saut, et se rappeler que la véritable danse des anciens étoit une pantomime. Cet art, que nous appelons l'art du geste, se subdivisoit en plusieurs espèces, et avoit produit un grand nombre de danses différentes, sur lesquelles on peut consulter l'*Orchestrique* de Meursius. C'étoit de tous les arts musicaux, celui que les anciens aimoient le plus; il étoit aussi utile à

l'orateur qu'à l'histrion. Les gestes de la danse antique, ou plutôt de la saltation, devoient signifier quelque chose et être un discours suivi. Le terme *danser* servoit également pour exprimer l'action de faire des gestes et celle de jouer la comédie. Ainsi la danse de ce temps-là ne ressembloit pas plus à la danse du nôtre, que notre musique ne ressemble à celle des anciens. Chez nous, l'art de la musique n'est que celui de combiner et de rendre des sons; chez eux, cet art renfermoit la poésie, la saltation ou la danse, l'art dramatique, et quelquefois la théologie et la politique. Notre danse ne comprend que les attitudes, les pas, les graces et les sauts; celle des anciens renfermoit, outre cela, l'art d'exprimer sans paroles, et de jouer la comédie, et même la tragédie. C'étoit la musique qui enseignoit à exécuter tous les gestes propres aux genres dramatique, comique et satyrique, et cette musique instrumentale s'appeloit *musique hypocritique*, c'est-à-dire qui contrefait, qui imite; elle étoit aidée de la musique rhythmique, qui lui indiquoit les momens en lui marquant les mouvemens. En écrivant les vers, on notoit au-dessus les gestes que devoient faire les histrions; et c'est cet art d'écrire que nous n'avons plus et qu'on ne peut même concevoir. Il falloit que le déclamateur et le gesticulateur allassent ensemble d'un parfait accord, car un geste hors de mesure passoit pour une faute capitale, ce qui avoit donné lieu au proverbe grec, *faire un solecisme avec la main*. L'habitude des spectacles avoit rendu le peuple si connoisseur dans cet art, que la moindre faute étoit aussi-tôt apperçue et impitoyablement sifflée. L'art de la saltation étant perdu, on ne peut en parler que par conjectures; mais ce qui n'est pas douteux, c'est que les comédiens anciens excelloient dans l'art des gestes. La signification de *saltatio* empêche de trouver ridicule que les chœurs *dansassent* même dans les endroits les plus tristes de la tragédie, puisque ce genre de danse qu'Aristote prescrit dans sa poétique, ne signifie que les gestes que faisoient les chœurs. Un de ces chœurs fut représenté avec tant de force dans la tragédie des Euménides d'Æschyle, que, selon la tradition vulgaire, plusieurs femmes grosses accouchèrent sur le théâtre d'Athènes. Cet événement fut cause qu'on réduisit à quinze ou vingt personnes le nombre des acteurs de ces chants terribles, où figuroient quelquefois cinquante personnages. L'art de la saltation se perfectionna au point que les comédiens osèrent entreprendre de jouer toutes sortes de pièces de théâtre, sans ouvrir la bouche: on les nomma *pantomimes*, c'est-à-dire, *imitateurs de tout*. *V.* Pantomime.

Hyppodiazeuxis, est l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétrachordes séparés par une disjonction, et de plus, par un troisième tétrachorde intermédiaire.

Hypo-dorien; le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide l'a donné, par erreur sans doute, pour le plus élevé. Le mode hypo-dorien a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode dorien. On le croit inventé par Philoxène. Ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

Hypogées. Les Grecs étoient dans l'usage de brûler les corps des morts et d'en mettre les cendres dans des urnes; ils y renoncèrent, suivant quelques-uns, pour renfermer les corps entiers dans des sarcophages. Quoi qu'il en soit, ils eurent des *hypogées*, ou, selon la signification du mot, des caveaux qui s'élevoient en forme de voûte, où ils déposoient les restes des morts. On en voyoit autrefois de

semblables dans les églises. Souvent les hypogées avoient des chambres destinées à différentes familles. Quelquefois aussi, quand on vouloit honorer un mort, on faisoit construire à la suite de son tombeau un appartement souterrain, bien complet, comme pour une personne vivante. Montfaucon, dans son *Antiquité expliquée*, tom. v, part. 1, pl. 5, donne la figure de deux hypogées, dans l'intérieur desquels on voit des niches contenant des urnes cinéraires. Les hypogées des premiers Romains étoient au rez-de-chaussée, et n'occupoient pas beaucoup de profondeur, parce qu'on n'y enfermoit que des urnes; mais dans la suite, les riches particuliers imitèrent et surpassèrent même, en ce point, la magnificence des Grecs. Non contens de bâtir, à leur imitation, des tombeaux souterrains composés de plusieurs appartemens, ils ornèrent ceux-ci de peintures à fresque, de mosaïques, de reliefs en marbre, et d'autres décorations infiniment précieuses. On a déjà eu lieu de s'en convaincre par les monumens découverts dans les ruines de Rome. Montfaucon, au tome cité, pl. 5 et pl. 118, a publié le dessin, le plan et la description de deux hypogées, l'un trouvé dans la villa des Cavaliéri, et l'autre dans celle de Corsini.

HYPOIASTIEN. *Voyez* HYPO-IONIEN.

HYPO-IONIEIN; le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle hypo-iastien et hypo-phrygien. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode Ionien.

HYPO-LYDIEN, est le cinquième mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode lydien. Euclide distingue deux modes hypo-lydiens, savoir l'aigu et le grave. Le mode hypo-lydien étoit propre aux chants funèbres, aux méditations sublimes et divines: quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'athénien.

HYPOPODIUM, ou MARCHE-PIED. *Voy.* SUBSELLIUM.

HYPO-PHRYGIEN; un des modes de l'ancienne musique, dérivé du mode Phrygien, dont la fondamentale étoit une quarte au-dessus de la sienne. Euclide parle encore d'un autre mode hypo-phrygien au grave de celui-ci: c'est celui qu'on appelle plus correctement *hypo-ionien.* (*V.* ce mot.) Le caractère du mode hypo-phrygien étoit calme, paisible, et propre à tempérer la véhémence du phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias, et l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMENOS, nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on pretend, par Gui-d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène des Grecs. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ (*gamma*) de l'alphabet grec, et de-là nous est venu le nom de la *gamme*.

HYPORCHÈME. On appeloit de ce nom chez les Grecs une sorte de poésie faite non-seulement pour être chantée et jouée sur la flûte, et plus ordinairement, selon Lucien, sur la lyre et sur la cithare, mais encore pour être dansée au son des voix et des instrumens. Proclus le définit un chant accompagné de danse; et Athénée dit que la danse *hyporchématique* étoit une imitation ou une représentation des choses même exprimées par les paroles que l'on chantoit, et qu'elle avoit beaucoup de rapports avec la danse comique appelée *cordax* (*Voy.* ce mot), l'une et l'autre étant enjouée et badine. L'*hyporchème* étant une des trois espèces de poésie lyrique sur le chant duquel on dansoit, il ne seroit pas étonnant qu'il eût été, ainsi que le Pæan (*V.* ce mot), consacré au culte d'Apollon, et en ce

cas-là, sans doute, la danse devenoit plus sérieuse. Elle avoit lieu autour de l'autel du dieu, pendant que le feu consumoit la victime. Si l'on en croit divers auteurs grecs, les poëtes eux-mêmes enseignoient anciennement ces danses à ceux qui devoient les exécuter, leur prescrivoient les gestes convenables à l'expression de la poésie, et ne leur permettoient pas de s'écarter du caractère noble et mâle qui devoit y régner. On ne connoît ni le nombre ni la qualité des pieds qui entroient dans la poésie *hyporchématique;* on conjecture seulement que les vers étoient de mesure inégale, et que le pyrrhique y dominoit. On prétend qu'il y a chez les Grecs modernes des airs faits pour des branles hyporchématiques.

Hyposcenium. Ce nom qui signifie *sous la scène*, ou *scène inférieure*, est donné par Pollux au mur de devant de la scène tourné vers l'orchestre. On le décoroit de colonnes et de statues. On en fit de même dans les théâtres romains, comme on le voit par l'hyposcenium du proscenium du théâtre d'Herculanum, où l'on voit des niches dans lesquelles se trouvoient sans doute anciennement des statues. Vitruve ne fait pas mention de l'hyposcenium.

Hyposynaphe, est, dans la musique des Grecs, la disjonction de deux tétrachordes séparés par l'interposition d'un troisième tétrachorde conjoint avec chacun des deux.

Hypothéatrale; espèce de flûte ainsi nommée chez les Grecs, parce que probablement elle servoit principalement pour le théâtre.

Hypotrachelium, est, selon Vitruve, la partie la plus mince du fût d'une colonne, qui joint son chapiteau, et que nous nommons, frise de chapiteau, gorgerin, collier, gorge, collarin. *Voyez* ces mots.

Hypotrète; sorte de flûte en usage chez les anciens, dont Athénée ne rapporte que le nom.

J.

Jade. Cette pierre se place le plus souvent avec les jaspes. Elle est grisâtre ou verdâtre; sa cassure est un peu vitreuse; sa surface est graisseuse comme si elle étoit imbibée d'huile; on en connoît trois variétés. 1°. Le *jade blanchâtre* d'un blanc laiteux, mat et peu transparent. On en fait des manches de sabres, des talismans, sur lesquels on grave différentes figures, et c'est ce qui m'engage à en parler. Il est sur-tout employé en Chine pour faire ces magots qu'on dit communément être de pâte de riz. L'armoire du muséum des Antiques qui contient l'apothéose d'Auguste, est plaquée de figures de cette nature. Il ne paroît pas que les anciens l'aient employée. 2°. La seconde variété est le *jade olivâtre*, il tire quelquefois sur le vert céladon, c'est celui auquel on a donne le nom de *pierre néphrétique*, parce qu'on croyoit que porté en amulette ou appliqué sur les reins il guerissoit la colique. 3°. La troisième variété est le *jade vert* plus ou moins foncé; on l'appelle aussi *pierre des Amazones*, parce qu'il se trouve en Amérique, près de la rivière de ce nom. On trouve des haches de jade dans les tombeaux des anciens Gaulois. Le nom jade vient du nom *piedra hijada* que lui donnent les Espagnols; ce nom signifie *pierre néphrétique*.

Jalème, sorte de chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs,

comme le *linos* chez le même peuple, et le *manéros* chez les Ægyptiens.

Jalousie. Cette passion produit des effets aussi funestes, que l'émulation (*Voyez* ce mot) inspire de sentimens honorables. On sait à quel excès elle porta *André Castagna*. *Dominique*, vénitien, étant venu s'établir à Florence, *André* gagna sa confiance à force de caresses, et le détermina à lui confier le secret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut obtenu, ne regardant plus son ami que comme un rival nuisible, il résolut de s'en débarrasser, et le poignarda. *Michel-Ange*, jaloux de la réputation de *Léonard de Vinci*, lui attira tant de dégoût qu'il l'obligea de s'expatrier; il s'appliqua aussi à faire regarder Raphaël comme son plagiaire, et à lui susciter pour rival, *Fra Bastian del Piombo*. Le talent de *Zampiéri* dit le *Dominiquin* fut singulièrement persécuté, sur-tout par *Lanfranc*. Ayant quitté Rome, il se réfugia à Naples, où il rencontra dans *l'Espagnolet* un mortel ennemi. Succombant au chagrin, il se laissa mourir de faim et de langueur, dans la crainte d'être empoisonné. On soupçonne que *Balthasar Peruzzi* le fut par ses rivaux, et *Pordenone* à l'instigation de *Dossi*. La mort violente et prématurée de *Chenda* est aussi attribuée à la jalousie. Les dégoûts que *le Brun* donna au *Poussin* le forcèrent à quitter la France, où il étoit appelé par son roi. Quoique *Lebrun* admirât en secret le sublime pinceau de *Lesueur*, il étoit jaloux aussi de sa réputation et de sa gloire. Tout le monde connoît les tableaux de ce dernier pour le cloître des chartreux. Les plus belles têtes, les plus savantes expressions furent détruites avec le couteau, et rendues absolument ridicules. On a remarqué que l'instrument avoit été employé avec art, et par des mains exercées au dessin. La jalousie de Lebrun ayant pu passer dans l'ame de ses élèves, on croit que l'un d'eux se sera porté, par un zèle coupable et malentendu, à détruire le chef-d'œuvre de Lesueur. C'est à tort qu'on voudroit également imputer à Lebrun la mort de son rival, quoiqu'il ait dit qu'*elle lui tiroit une grosse épine hors du pied*. Sa jalousie étoit la jalousie d'un grand homme, d'un grand artiste. Cette passion n'a pas toujours une énergie atroce : elle est plus souvent basse et mesquine. Les manœuvres, les petites intrigues (*V.* ce mot), les manéges humilians, sont alors les moyens qu'elle emploie pour étouffer le talent naissant, ou avilir un nom justement célèbre.

Jambage de porte. Les anciens rendoient une sorte de culte aux *jambages des portes* des temples; ils y appendoient les armes et les dépouilles des ennemis vaincus. Ils les baisoient aussi en signe de respect. Des chefs de pirates passant par une ville où s'étoit retiré Scipion l'Africain, voulurent le voir. Arrivés à sa maison, ils saluèrent avec respect les *jambages* de la porte, comme ils auroient fait, dit Valère-Maxime, à un autel sacré ou à un temple auguste. Dans la douleur, les anciens se frappoient la tête contre les *jambages* des portes sacrées. A Rome, les nouvelles mariées frottoient avec de la graisse et essuyoient avec de la laine les *jambages* de la porte qui leur donnoit entrée chez leur époux.

Jambes. Les artistes grecs cherchoient à exprimer les idées de dignité et de grandeur jusque dans l'attitude du repos qu'ils donnoient aux figures placées debout. La jambe droite, portée ordinairement en avant, paroissoit se mouvoir, et l'attitude entière en recevoit de la grace sans perdre de son à-plomb. Il est connu que, suivant cette cou-

venance établie à l'égard de leur position locale, les divinités des anciens n'ont jamais été représentées les *jambes croisées*. Une semblable attitude étoit la suite d'une lourdeur *individuelle* et caractéristique, ou simplement l'expression d'une idée particulière. En effet, on pouvoit exprimer par des jambes croisées le repos, la tristesse, l'insouciance du jeune âge, ou une voluptueuse nonchalance; aussi Psyché se trouve-t-elle presque toujours placée de cette manière lorsqu'elle embrasse l'Amour. Les anciens monumens nous offrent le sommeil et la mort dans la même attitude, parce que le repos est une de leurs qualités caractéristiques. C'est ainsi qu'est le genie du Sommeil au musée Napoléon. On la retrouve encore dans la Cléopâtre endormie, dans la nymphe rapportée par Boissard, et même dans les animaux qui se reposent ou qui dorment. Mercure et Pomone se délassent par la même attitude. Maffei cite une statue d'Apollon, et au jardin des Tuileries il y a un Méléagre qui a également les jambes croisées; mais les anciens n'indiquoient jamais le repos de Jupiter de cette manière.

En architecture on appelle *jambe*, un pilier de pierres de taille, élevé à plomb pour porter les parties superieures d'un bâtiment. Il y en a de différentes sortes relativement à leur situation; la *jambe boutice* est un pilier de pierres de taille dont les queues sont engagées dans un mur mitoyen ou de refend, en sorte qu'elles forment une face à la tête du mur seulement. La *jambe étrière* diffère de la boutice, en ce qu'un côté ou les deux côtés forment tableau. La *jambe d'encognure* est un pilier de pierres de taille, formant l'angle des deux faces d'un bâtiment, qui sert par conséquent à porter deux retombées d'arcs. On appelle *jambe sous poutre* une chaîne de pierres en carreaux et boutices, qu'on eleve avec le reste de la maçonnerie d'un mur, et de la meme épaisseur dans les endroits où les poutres doivent être placées. La *jambe de force* est, en charpenterie, une pièce de bois debout, un peu inclinee, qui dans une ferme de comble est passée et assemblée dans le tirant, et qui par le haut porte l'entrait.

Iambique; il y avoit dans la musique des anciens deux sortes de vers *iambiques*, dont on ne faisoit que reciter les uns au son des instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des instrumens sur une simple recitation; mais tout ce qu'on peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la poesie grecque, ou du moins l'*iambique*, se faisoit par des sons inappréciables, harmoniques, et tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant.

Iambyce; parmi les instrumens à cordes des anciens, dont parle Pollux, on en trouve un nommé *iambyce*. On a supposé que c'étoit une espèce de cithare triangulaire inventee par Ibicus.

Jardinier. La villa Negroni, à Rome, renferme une satue qui représente un vainqueur du cirque. Un couteau antique, recourbé en forme de serpette, qui est attaché à sa ceinture, l'a fait prendre pour un *jardinier*, nom qui lui resta. Lorsqu'on le restaura, l'erreur où l'on étoit lui fit encore maladroitement donner une houe de jardinier; aussi a-t-on de la peine aujourd'hui à reconnoître cette figure.

Jardins; cet art mérite aussi bien que l'architecture une place parmi les beaux-arts; il doit son origine immédiatement à la nature même. De meme que les arts du dessin imitent les belles formes

qu'on trouve dans la nature, l'art de tracer les jardins consiste aussi à imiter avec sagesse et réflexion chaque beauté de la nature inanimée, et à réunir avec goût dans un jardin les beautés que la nature offre isolées. L'influence de cet art sur l'esprit de l'homme est facile à concevoir, lorsqu'on fait attention à la différence qu'il y a pour la vivacité et les graces de l'esprit, entre les peuples qui habitent un climat heureux, et ceux qui occupent des contrées stériles.

L'essence de l'art de tracer les jardins consiste à faire d'une place donnée, selon sa grandeur et son site, une contrée aussi agréable et aussi naturelle, que les circonstances particulières le permettent. Cet art ne connoît point d'autres principes que le bon goût et un jugement sain, appliqués à l'observation de ce qu'il y a d'agréable dans les différentes contrées. Cet art ne peut s'étudier que dans la nature même, dans les promenades, dans les paysages ouverts, dans les bois, dans les bosquets, dans les vallons, sur les montagnes, etc. C'est là qu'on trouve isolées les beautés qu'un artiste habile sait réunir dans la distribution d'un jardin. Le jardiniste intelligent doit être sensible à toutes les espèces de beautés que la nature y a su répandre. Ce que le peintre d'histoire fait à l'égard des physionomies, des attitudes, des gestes, qu'il observe avec attention, et dont il enrichit son imagination, le jardiniste doit le faire à l'égard des sites agréables que lui offre la nature, il doit savoir les reproduire dans les jardins et les scènes champêtres qu'il est chargé de créer; mais il faut qu'il le fasse avec goût, pour que chaque objet soit placé au lieu le plus convenable. Une grotte ne doit pas être auprès d'un parterre, ni un bosquet isolé et obscur immédiatement devant un édifice principal.

Quoiqu'on ait réuni dans un jardin, avec un goût particulier, les différentes beautés dont il est susceptible, il faut cependant que la disposition de l'ensemble ne puisse pas s'appercevoir trop facilement. Le jardiniste doit presque toujours faire l'inverse de l'architecte. Dans les travaux de celui-ci, la première loi est la symétrie, il fait tout d'après la règle et le compas, il emploie partout des lignes horizontales et verticales, et c'est précisément ce que le jardiniste doit éviter avec le plus de soin. Comme son but principal est d'imiter les belles contrées de la nature, où les lignes absolument droites, les surfaces tout-à-fait unies et symétriques sont de la plus grande rareté, le jardiniste doit les employer aussi avec modération et seulement pour servir d'opposition à ce qui est naturel. Des jardins où l'on ne voit que des allées droites et bien unies, des haies bien taillées et ressemblant à des murs, des parties disposées en forme de salons et d'appartemens, des bassins, qui ont la forme de glaces de miroir, des arbres taillés en forme d'animaux, n'auront jamais l'approbation des véritables amateurs de la nature. Il n'y a pas d'art où l'on se soit éloigné davantage des véritables principes que celui des jardins, et tel propriétaire paroît croire que son jardin est d'autant plus beau, qu'il a mieux réussi à en bannir la nature. A juger d'après la description que l'architecte anglais Chambers a donnée des jardins chinois, ce peuple mérite à cet égard d'être cité comme modèle. Pendant quelque temps on a fréquemment imité le goût chinois dans la disposition des jardins, mais on a trop souvent commis la faute de vouloir cumuler dans un petit terrein ce qui sans inconvénient pouvoit se trouver disséminé sur un sol bien plus étendu, et c'est ce qu'on doit blâmer dans la plupart

de nos jardins prétendus anglais, et qui sont plutôt dans le goût chinois.

La théorie complète de l'art de tracer les jardins exige non-seulement le sentiment du beau, mais encore beaucoup d'autres connoissances. Un habile *jardiniste*, si l'on peut se servir de cette expression, doit avoir des connoissances solides sur la nature du sol et du terrein, sur l'influence de son exposition, sur les arbres et les autres végétaux, sur les saisons et les changemens auxquels ils sont exposés dans différentes saisons; il doit être botaniste et fleuriste, il faut même qu'il entende l'aménagement des bois; il doit non-seulement connoître la forme des végétaux et des arbres qu'il peut employer, mais il doit aussi être instruit de leur nature, de leur durée, de leur accroissement, etc. L'histoire naturelle et les belles scènes de la nature lui fournissent les matériaux dont il doit composer ses jardins. La connoissance particulière de la nature de chaque végétal sert à mettre chacun à sa véritable place, et à disposer le tout de manière que chaque saison offre les agrémens que les localités permettent.

Telles sont les notions scientifiques que doit posséder l'architecte jardiniste, et qu'il peut acquérir par une étude assidue et par l'expérience. Mais en outre il faut qu'il ait, ainsi que tous les autres artistes, le génie nécessaire pour inventer, du goût pour disposer et embellir, du jugement pour choisir ce qui est convenable et durable, et en un mot ce qui tend à la perfection. On voit d'après cela que l'art des jardins exige autant de talent et peut-être plus de connoissances acquises qu'aucune autre partie de l'architecture, et qu'un artiste qui a fait de très-beaux édifices peut ne rien entendre à l'art des jardins.

On a beaucoup écrit sur la partie scientifique de cet art. Quant à ce qui a rapport au goût et à l'invention, le plus essentiel pour les artistes est d'avoir des descriptions et des gravures qui puissent servir de modèles pour chaque genre de jardin; on trouvera à la fin de cet article l'indication des ouvrages dans lesquels on trouve des descriptions et des figures des jardins les plus célèbres, on pourra les consulter avec fruit; mais il faut sur-tout visiter les jardins eux-mêmes.

L'art des jardins paroît être aussi ancien que les autres arts. Tout le monde connoît ce que différens auteurs ont rapporté sur les jardins magnifiques de Babylone, que les hommes éclairés de l'antiquité ont eux-mêmes regardés comme des extravagances orientales et comme des objets d'une curiosité puérile. Xénophon, dans son histoire de la Retraite des Dix-Mille, fait souvent mention des grands jardins d'agrémens ou *paradis* qu'il avoit trouvés dans plusieurs provinces de la Perse.

Les Grecs avoient aussi leurs jardins d'agrémens, mais l'art de les tracer n'étoit point parvenu chez eux au point de perfection auquel ils avoient porté les autres arts. Les Romains ont surpassé sous ce rapport tous les autres peuples; ainsi que le leur reproche Horace dans la quinzième ode de son second livre. On croiroit qu'ils avoient l'intention de convertir toute l'Italie en un vaste jardin d'agrément et de luxe sans aucune utilité.

Dès les temps les plus reculés les Grecs avoient des portions de terreins qu'on peut désigner par le nom de jardins potagers et de vergers, et dans lesquelles ils cultivoient des ceps de vignes, des oliviers, différens autres arbres fruitiers et des plantes potagères. La description du *jardin des Hespérides*, celle qu'Homère a donnée des *jardins d'Alcinoüs* contiennent avec beaucoup

de fictions, des indications sur la distribution des jardins des Grecs. Il y a peut-être plus d'analogie qu'on ne le croiroit au premier coup-d'œil entre le jardin des Hespérides et celui d'Alcinoüs, roi des Phæaciens. Il est probable que le fondement de la fiction homérique est une tradition sur les vergers de l'Hespérie et des Hyperboréens occidentaux, apportée par des navigateurs phœniciens et adoptée par Homère. Voici la discription des jardins d'Alcinoüs telle qu'on la trouve dans le septième chant de l'Odyssée : « Hors de la cour, non loin des portes, est un grand jardin; quatre arpens fermés par une enceinte, en composent l'étendue. Là croissent des arbres élevés et verdoyans, le poirier, le grenadier, le pommier dont les fruits sont colorés de rouge, le doux figuier, l'olivier toujours vert. Les fruits de ces arbres ne cessent pas de toute l'année; ils ne manquent ni l'été ni l'hiver. L'haleine constante du zéphyre fait naître les uns, tandis qu'elle mûrit les autres. La poire vieillit à côté de la poire naissante, la pomme à côté de la pomme, le raisin à côté du raisin, la figue à côté de la figue. Là croissent aussi des vignes fécondes. Les unes s'étendent dans un lieu uni et découvert, et sèchent aux feux du soleil, tandis qu'on vendange les autres, et que d'autres encore sont foulées. Plus loin, de jeunes grappes épanouissent leurs fleurs; d'autres commencent déjà à noircir. Dans le rang inférieur, se voient des plate-bandes ornées de plantes de toutes les espèces et toujours en fleur. Deux fontaines embellissent ce lieu. L'une promène ses eaux par tout le jardin; la seconde coule, d'un autre côté, sous le seuil de la cour, vers le palais élevé. C'est dans celle-là que viennent puiser les habitans. Tels étoient les dons splendides prodigués par les dieux à la demeure d'Alcinoüs ».

Ce jardin tenoit donc lieu des plantations de vignes et d'oliviers qui étoient ordinairement répandues auprès des maisons rurales. Le caractère principal du jardin d'Alcinoüs est la symétrie et la régularité des rangs, dans lesquels étoient disposés les arbres et toutes les plantes qui y croissoient. D'après la description homérique, il paroît que tout le carré du jardin, entouré d'une muraille, descendoit du penchant d'une colline fertile jusque dans une plaine, et qu'ainsi il avoit un double terrein, l'un sur la pente de la colline, l'autre dans la plaine qu'arrosoient les fontaines. Pendant dix jours on étaloit sur la terre les raisins coupés : on les laissoit exposés le jour au soleil et la nuit à la rosée. On avoit besoin, pour cela, d'un lieu découvert, que les scholiastes appellent *Psyctèr*, c'est-à-dire *refrigérateur*, ou *rafraichisseur*, par la raison que les raisins qui sèchoient au soleil y étoient rafraîchis pendant la nuit. Homère dit que cet endroit se trouve dans un sol uni; il faut donc nécessairement supposer que le reste ne l'étoit pas, mais que c'étoit une colline. Tout le jardin étoit probablement divisé en deux parties principales; à l'entrée, il y avoit, dans la largeur du jardin, des plate-bandes disposées pour les plantes jardinières. Cette première partie étoit le potager. Au-dessus commençoient les plantations d'arbres et le vignoble; cette moitié du jardin étoit encore partagée en deux autres par une allée qui s'étendoit depuis la porte du mur inférieur jusqu'au mur opposé qui étoit en haut du jardin. L'une de ces moitiés contenoit les oliviers et tous les arbres fruitiers; l'autre, les plantations de vignes qui s'élevoient pour ainsi dire en forme de terrasses. Les sources font une partie essentielle du jardin d'Alcinoüs : elles ne manquent jamais, quand un auteur ancien décrit quelque jardin d'agré-

ment, ou renfermant des plantes utiles. C'est au reste d'après le modèle du jardin d'Alcinoüs qu'il faut juger tous les jardins ordinaires que les Grecs avoient près de leurs fermes et dans leurs campagnes. Chaque Athénien avoit près de sa maison de campagne au moins quelques figuiers, quelques haies de myrtes et quelques parterres de roses et de violettes, outre les plantes potagères qu'on cultivoit également. Il falloit pour cela toujours beaucoup d'eau dans le voisinage.

Quelques antiquaires ont cru reconnoître les jardins du roi Alcinoüs sur les médailles des Corcyréens, descendans des Phæaciens, et sur celles de leurs colonies, Dyrrhachium et Apollonie. On voit en effet sur le revers de ces médailles un carré divisé en plusieurs compartimens; mais l'abbé Barthélemy, dans la première partie de sa *Palæographie Numismatique*, insérée dans le 24e *volume des Mémoires de l'académie des Belles-Lettres*, a démontré que ce carré n'est autre chose que l'aire qu'on voit plus grossièrement exécutée sur les plus anciennes monnoies et à laquelle on donnoit une forme plus ornée avant l'époque où l'on plaçoit un véritable type en relief sur le revers des médailles ainsi que sur l'autre côté. On peut consulter sur les jardins d'Alcinoüs la dissertation insérée par M. Bœttiger dans le *Neue Teutsche Mercur*, 1800, t. I. p. 135, et la traduction que M. Bast en a donnée dans le Magasin Encyclopédique, année VII, t. II, p. 340.

Les charmantes contrées de la Grèce devoient nécessairement inspirer à ses habitans le goût de la belle nature; c'est ce qu'on voit sur-tout par le respect qu'ils portoient aux bois sacrés et même à des arbres d'une vieillesse vénérable. La forêt de platanes près de Pharæ, en Achaie, et celle de chênes près d'Alalcomenæ en Bœotie, étoient très-estimées à cause des vieux arbres qui s'y trouvoient; la plupart de ceux du premier étoient creusés de vétusté, et d'une circonférence telle que plusieurs personnes pouvoient y faire un repas. Près d'une fontaine de la ville de Caphya en Arcadie, il y avoit un beau platane qu'on appeloit Menelaïs, parce qu'on attribuoit sa plantation à Ménélas, lorsqu'il rassembloit l'armée des Grecs pour aller à la guerre de Troie. Si cette tradition, dit Pausanias, est fondée, on doit lui accorder la première place parmi les vieux arbres. L'*agnus castus* auprès du temple de Junon à Samos; les deux oliviers dans l'Acropole d'Athènes et dans l'île de Délos, un laurier en Syrie, étoient également des arbres très-vieux. Les Grecs restoient donc plus fidèles à la nature, et ils cherchoient à mettre leurs jardins en harmonie avec la beauté de la contrée dans laquelle ils étoient situés. Quoique nous ne trouvions pas dans les auteurs des détails sur les jardins d'agrément, on sait cependant que les Grecs avoient des plantations qui pouvoient en tenir lieu. Les *palæstres* et les *gymnases* (*Voyez* ces mots) étoient embellis d'allées de platanes: tels étoient le lycée et l'académie à Athènes, et le gymnase à Elis; une partie du gymnase à Sparte portoit le nom de *Platanista*, parce qu'elle étoit entièrement plantée de platanes. De ce genre étoient aussi les Nymphées et les Grottes. *Voyez* ces mots.

Chez les Romains, l'art du jardinage fut porté à sa perfection. Vers les derniers temps de la république, ce peuple commença à s'abandonner au plus grand luxe, qui se montra également dans la disposition des jardins. Leur amour pour la vie champêtre fit que non-seulement ils plantoient des jardins près de la ville, mais qu'ils donnoient aussi à

leurs villæ, ou campagnes (*Voyez* VILLÆ), la disposition d'un jardin; les jardins près des villes ne pouvoient point d'abord être appelés jardins d'agrément; ils étoient encore principalement plantés d'arbres fruitiers et d'herbes potagères. Leurs seuls ornemens consistoient en fleurs, en roses, jacinthes, lys, violettes, etc. Les parties destinées pour l'agrément se trouvoient dans les villæ, dont le terrein étoit en grande partie employé en plantations qui offroient d'agréables promenades. Les prairies, les champs, les vignes, les plantations d'oliviers, les bois, etc. dont les villæ étoient entourées formoient un bel ensemble. On y voyoit dispersés des petits temples, des monumens, et des maisons ou pavillons de plaisance. Il y avoit des ruisseaux, des fleuves, des bassins et des parties d'eau qui interrompoient les parties de terre; des collines et des montagnes alternoient avec des plaines, et par-tout on cherchoit à ménager de belles vues. L'art du jardinage eut chez les Romains le même sort que l'architecture: il tomba en décadence; après les temps d'Auguste, on négligea ce qui est grand, et on chercha la beauté dans les bagatelles et les niaiseries; les haies et les buissons étoient taillés avec art et avec beaucoup de soin; le buis étoit en forme d'animaux, de pyramides et d'autres figures; on figuroit en buis le nom du propriétaire, etc.

On citoit à Rome, pour leur magnificence, les *jardins de Pompée*, de *Lucullus* et de *Mécène*. Ils offroient non-seulement au milieu de la ville des terres labourables, des viviers, des vergers, des potagers, des parterres, mais encore de superbes palais, et de grands lieux de plaisance ou des maisons champêtres faites pour s'y reposer agréablement du tumulte des affaires. Ce fut Caïus Marius, dont il reste quelques lettres à Cicéron, et qu'on nommoit par excellence l'*ami d'Auguste*, qui enseigna le premier aux Romains l'art de tracer un jardin, celui de greffer et de multiplier quelques-uns des fruits étrangers des plus recherchés et des plus curieux. Il introduisit aussi la méthode de tailler les arbres et les bosquets dans des formes régulières. Il passa la fin de ses jours dans un de ces lieux de plaisance de Rome, où il employoit son temps et ses études au progrès des plantations, aussi bien qu'à raffiner sur la délicatesse d'une vie écoulée dans le luxe et la mollesse. Enfin, il écrivit sur les jardins et sur l'agriculture plusieurs livres mentionnés par Columelle et autres auteurs agronomes qui parurent après lui.

Le mot *hortus* désignoit chez les Romains un jardin potager, mais *horti* désignoit une maison de campagne, des fontaines, etc. Voici les principaux jardins dont les anciens auteurs nous parlent, et qui étoient alors célèbres à cause de leur magnificence. Les *jardins d'Agrippa*, étoient entre le Panthéon et l'église S. André, il les légua au peuple par son testament. Les *jardins d'Agrippine*, femme de Germanicus, étoient entre la basilique de Saint-Pierre et le Tibre. Les *jardins des Argiens*, ou plutôt des *Largiens*, comme on lit dans la notice de l'empire, étoient dans la septième région, appelée *Via lata*. Les *jardins de Caïus et de Lucius*, fils adoptifs d'Auguste, étoient sur la colline des Esquilies. Les *jardins de Domitia*, appelés depuis les *jardins de Commode*, étoient sur le mont Cœlius, près de la maison de Latéranus, qui est aujourd'hui la basilique de Saint-Jean de Latran. Les *jardins de la maison dorée de Néron*, étoient sur les Esquilies, vis-à-vis le Palatium. Les *jardins d'Elagabale* étoient près de la Porte-majeure, jadis Nævia. Les *jardins de César* étoient près du

Tibre, il les légua au peuple romain. Les *jardins des Lamiens*, si chéris de Caligula, étoient sur les Esquilies, près de Sainte-Marie majeure. Les *jardins de Mécène* à l'endroit où l'on a trouvé le monument appelé Trophées de Marius. Les *jardins de Néron* étoient ceux d'Agrippine sa mère. Les *jardins des Pallantiens* étoient près de la Porte-majeure et de Sainte-Croix de Jérusalem. Les fameux *jardins de Salluste* étoient sur le quirinal, vers la porte Salaria. Les *jardins de la Spes vetus* auprès de la Porte-majeure. Les *jardins de Tarquin-le-superbe* sur les Esquilies.

Les tremblemens de terre, les éruptions de volcans, les conquêtes des peuples du Nord dévastèrent insensiblement les jardins et les villæ de l'Italie. Dans les contrées autrefois occupées par un peuple civilisé, vinrent s'établir des peuplades qui ne connoissoient, qui n'estimoient que l'art de la guerre. On ne s'appliqua plus à l'agriculture que pour satisfaire aux besoins les plus pressans, et les monastères furent les seuls endroits où la terre étoit cultivée avec quelque soin. Presque toute l'Europe resta pendant plusieurs siècles dans cet état, jusqu'à ce qu'enfin le bon goût se réveilla en Italie, et la renaissance des lettres influa aussi sur l'art des jardins.

Charlemagne avoit donné quelqu'attention au jardinage, ainsi que le prouve son célèbre capitulaire, dans lequel il indique les plantes qui doivent être cultivées dans sa *villa*. MM. Sorbau, Hermann et Anton ont donné dans le *Magasin encyclopédique*, année v, t. v, p. 101, 363, et année vi, t. iii, p. 513, des dissertations curieuses sur ce capitulaire, et ils ont cherché dans les méthodes modernes les synonymes des plantes qui y sont nommées. On voit très-bien que le jardin de Charlemagne n'étoit qu'un jardin potager. Sur les jardins de ce temps-là, on peut consulter l'ouvrage de M. Anton, intitulé : *Geschichte der teutschen Landwirthschaft*, Gœrlitz, 1799, 1800, 2 vol. in-8°.

Le *Lai de l'Oiselet*, traduit par Legrand d'Aussi dans le troisième volume des *Fabliaux*, nous fait voir qu'une rivière, une fontaine, un pin, quelques fleurs, un verger, dont les arbres étoient à haute tige, constituoient dans les douzième et treizième siècles un jardin merveilleux, et que ce ne fut que jusque-là que pouvoit alors aller en ce genre l'imagination d'un poète. C'est la simplicité des temps antiques, où l'on ne connoissoit encore que les beautés de la nature, où l'on préféroit l'utilité au faste, et où l'on ne cherchoit dans ces lieux d'agrément que de la fraîcheur, de l'ombrage et des fruits. Dans d'autres romans de ce temps, on trouve des descriptions semblables de châteaux, qui passoient alors pour des chefs-d'œuvre et des séjours délicieux, et qui ne consistoient qu'en quelques tours bâties au milieu d'un vaste enclos fermé d'une muraille de pierre, et arrosé par plusieurs fontaines, où d'un côté étoit un bois touffu, une prairie et une rivière assez large ; de l'autre, des bergeries, un verger et des vignes. Les romans d'alors offrent beaucoup d'exemples de fontaines ombragées d'un pin. Charlemagne, dans ses capitulaires déjà cités, en ordonnant que ses métairies soient garnies d'arbres fruitiers, veut en même temps qu'il y ait des lauriers et des pins.

Ce fut en Italie qu'à la renaissance des lettres on commença à établir des jardins d'agrément, et vers la fin du seizième siècle, il y en avoit déjà qui étoient beaux pour le temps, et qui eurent tant de célébrité, qu'on en publia des descriptions et des figures. En France, on vit se former, sous

Louis XIV, un nouveau genre de jardins. Avant cette époque, les jardins de la France étoient, comme celui décrit dans le *lai* de l'*oiselet*, des lieux embellis par des arbres, des fleurs, du gazon, et de l'eau, sans avoir une disposition faite avec goût et dans une intention déterminée. Sous un certain rapport, ces jardins avoient des avantages que ne présentèrent point ceux que le célèbre Le Nostre établit sous Louis XIV; du moins ils offroient de l'agrément à ceux qui vouloient s'y promener dans la belle saison, tandis que ceux de Le Nostre, par leur trop grande symétrie, fatiguent aisément. La réputation des jardins du roi, leur magnificence, le luxe et le merveilleux que Le Nostre savoit y répandre, fit cependant que le goût des jardins peignés et symétriques se répandit dans toute l'Europe.

C'est aux Anglais que l'art du jardinage doit le plus haut degré de perfection. Le goût des jardins peignés avoit aussi passé en Angleterre; on y tailloit également les arbres en forme de cônes, de boules, de pyramides, etc., toutes les parties du terrein y étoient distribuées et disposées de la manière la plus symétrique; on s'apperçut bientôt combien cette distribution des jardins étoit désagréable, fatigante et peu naturelle; et on résolut de prendre la nature même pour modèle. Bacon fut le premier qui proposa des améliorations dans l'art de distribuer les jardins; Addisson et Pope lui succédèrent : et ce que ce dernier chercha à produire par le moyen de la satyre, Addisson le perfectionna par les règles que son jugement exquis prescrivit. Les observations d'Addisson furent généralement accueillies, et on commença bientôt à réaliser ses idées. Kent, homme aussi distingué par son génie que par son goût, ouvrit la carrière comme artiste, vers l'an 1720. Il sentit les impressions grandes, solennelles et agréables que produisent les belles scènes de la nature, et il chercha à donner à ses jardins une disposition propre à produire les mêmes impressions. Kent avoit déjà répandu le véritable goût des jardins, lorsqu'on commença à avoir en Angleterre, des notions plus précises sur les jardins des Chinois et sur les villæ des anciens Romains. Kent et ses successeurs en profitèrent; et ils imitèrent des Chinois la multiplicité et la variété des scènes, et des Romains la bonne disposition des différentes parties pour faire un bel ensemble, et pour donner un aspect riant à leurs maisons de campagne.

C'est ainsi que l'art des jardins fut porté à sa perfection. Ce nouveau goût se répandit non-seulement en Angleterre, mais aussi dans les autres parties de l'Europe. Les grands jardins anglais sont des paysages entiers, dans lesquels on retrouve toutes les espèces de beautés qu'offre la nature.

Parmi les ouvrages qui traitent de la théorie des jardins d'après le goût français, nous citerons entr'autres : *Traité du Jardinage, selon les principes de la nature et de l'art, avec divers dessins de parterres, bosquets et autres ornemens de jardins, par* Jacques Boyleau; Paris, 1638, in-fol. avec fig. — *Jardins de plaisir, par* André Mollet; Stockh. 1651, in-4°. avec 30 gravures. — *Plans et Dessins nouveaux de l'art des jardins, par* Michel Le Bouteux, 1680, in-fol. — *La Théorie et la Pratique du Jardinage,* (*par* d'Argenville, ou plutôt Le Blon;) Paris, 1700, in-4°.; 1715, in-4°.; à la Haye, 1739, in-4°., et Paris, 1742, in-4°. : il en a paru une traduction anglaise, par *James*; Londres, 1728, in-4°.; et une traduction allemande à Augsbourg, 1731, in-8°. — *Dessins de Jardins*

agréables à la vue ; Leyde, 1720, in-fol. — *Les Agrémens de la Campagne, ou Remarques particulières sur la construction des Maisons de campagne, des Jardins de plaisance,* etc. Amst. 1750, in-4°.; Paris, 1752, 3 vol. in-12. — *Architecture des Jardins,* Paris, 1757, 70 feuilles in-fol. — *Sur la formation des Jardins,* Paris, 1775, in-8°. — *Sur la manie des Jardins anglais, par* Chabanon ; Paris, 1775, in-8°. On consultera encore avec fruit les ouvrages suivans : *La distribution des Maisons de plaisance,* par Jacques-François Blondel ; Paris, 1737, 2 vol. in-4°. — *Théorie des Jardins,* ou *l'Art des Jardins de la nature,* par J. M. Morel, 11e édition, Paris, 1802, 2 vol. in-8°.

Parmi les auteurs allemands qui ont écrit sur cette matière, nous citerons : *P.* Decker, Schübler, Sturm, Goldmann, Fülke, Hætzel.

Les premières idées sur les jardins dans le goût anglais, se trouvent dans *Fr.* Bacon, *Essays civil and moral,* n°. 47, t. III, p. 365 de ses Œuvres, édition de 1740, in-fol.; dans le n°. 414 du Spectateur, par Addisson ; et dans *l'Epître* de Pope, *à Rich. Boyle.* — Le premier ouvrage vraiment théorique sur le jardinage, a paru sous le titre suivant : *Principles of Gardening, or the laying out and planting Groves, Wildernesses and Labyrinths,* by B. Langley ; Lond. 1709, in-4°.; 1728, in-4°. — Depuis on a vu paroître encore les ouvrages suivans : *Art of Gardening, by* M. Lawrence ; Lond.. 1726, in-8°. — *On Gardening and Planting, by* M. Switzer ; Lond. 1742, 3 vol. in-8°. — Le vingtquatrième chapitre des *Elements of Criticism,* par Home, traite des jardins et de l'architecture. On peut dire que ce chapitre fut le prélude d'un bavardage æsthétique et vague qui a été à la mode pendant quelque temps sur l'art des jardins, mais par lequel certainement personne n'aura appris l'art d'établir un beau jardin. — *Essay on design in Gardening ;* Lond. 1768, in-8°. — *Observations on modern Gardening, illustrated by description by* Th. Wathely ; Lond. 1769, 1777, in-8°.; cet ouvrage a paru en français sous le titre. *L'Art de former des Jardins modernes,* Paris, 1771, in-8°. — *Dissertation on oriental Gardening, by* W. Chambers ; Lond. 1771, in-8°. — *On Essay on the different natural situations of Gardens ;* Lond. 1774, in-4°. — *Letters on the beauties of Hagley, Envil and the Leasowes, with critical Remarks and Observations on the modern taste in Gardening, by* Jos. Heely ; Lond. 1777, 2 vol. in-8°. — *On Planting, Gardening, etc. by Mr.* Kennedy ; Lond. 1777, 2 vol. in-8°. — *Elements of modern Gardening, or the Art of Laying out pleasure-grounds, ornamenting farms and embellishing the views round about our houses ;* Lond. 1784, in-8°. — *Planting and ornamental Gardening;* Lond. 1785, in-8°. — Parmi les poemes didactiques qui ont pour sujet l'art du jardinage, nous citerons celui en quatre chants, intitulé : *The English Garden,* by W. Mason ; Lond. 1771-1781, in-4°. L'édition qui a paru à Londres en 1783, est enrichie d'un commentaire très-instructif en prose. — Quant aux ouvrages d'architecture, dans lesquels il est question du jardinage, on pourra citer : *Rural Architecture in the Chinese Taste, being designs entirely new for the decoration of Gardens, Parks, Forests, on sixty Copperplates, by* W. Halfpenny ; 4 vol. in-8°. — *Chinese and Gothic Architecture properly ornamented being* XX *new plans,* par le même, in-4°. — *New Designs for Chinese-Bridges, Temples, Garden*

seats, Summer-houses, by WILL. and J. HALFPENNY ; London, in-8°. — *Architecture improved in a Collection of Designs for lodges and other decorations in Parks, Gardens, Woods or Forests, etc. by* Robert MORRIS ; London, 1757, in-8°. avec 50 planches. — *Gothic Architecture decorated, consisting of larger collections of Temples, Banqueting-Summer-and Green-houses, Garden seats and Hermitages,* by P. DECKER ; London 1759, in-8°. — *The Temple Builders, most usefull companion, containing original Designs in the greek, roman and gothic taste, by* C. T. OVERTON ; London, 1766, in-4°. en 50 feuilles. — *Grotesque Architecture, or rural Amusement, consisting of plans, elevations and sections for huts, summer-and winter-hermitages, retreats, terminaries, chinese-gothic-and natural-grottoes, cascades, etc. by* W. WRIGHT ; London, 1767, in-8°. en 28 feuilles. — *The Carpenter's Treasure, a Collection of Designs for Temples, with their Plans ; Gates, Doors, Railes and Bridges in the gothic taste ; with centers at large for striking gothic Curves and mouldings, and some specimen of Railes in the chinese taste, forming a complete system for rural decoration, by* N. WALLIS ; London, 1773, in-8°. en 16 feuilles. — *Designs in Architecture, consisting of Plans and Elevations for temples, bath, cassines, pavillons, garden-seats, obelisks, etc. for decorating pleasure grounds, parks, forests,* etc. ; *by* J. SOANE : London, in-8°. en 38 feuilles. — *The Country Gentlemans architect, in a great variety of new designs for cottages, farm-houses, villas, lodges for park, or garden entranses, and ornamental wooden gates, by* J. MILLER ; London, 1789, in-4°. en 32 feuilles.

Parmi les auteurs français qui ont écrit sur l'art de composer des jardins en général, on remarquera : L'*Essai sur les Jardins*, par WATELET ; Paris, 1774, in-12. — *Théorie des Jardins*, Paris, 1776, in-8°. — *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile, par* GIRARDIN ; Paris, 1777, in-8° ; trad. anglaise, Londres, 1783, in-8°. — Le Poëme de l'Abbé DE L'ISLE, intitulé : *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les Paysages*, dont on a publié depuis peu une nouvelle édition. — *Les Jardins d'ornement, ou les Géorgiques Françaises ;* Paris, 1755, in-12. — Dans *les trois Poëmes ;* Paris, 1769, in-12 ; on trouve quatre chants par DE CESSIERES. — *Le Verger*, par M. FONTANES ; Paris, 1788, in-8°., etc.

Parmi les auteurs allemands, MÜNCHHAUSEN, dans son *Père de Famille*, a avancé, vers 1770, les premières idées sur l'amélioration de l'art du jardinage. En 1773, HIRSCHFELD publia à Léipsick des observations sur les maisons de campagne et l'art du jardinage. Il donna ensuite sa *Théorie de l'Art des Jardins*, Léipsick, 1775, in-8°., qui reparut en 5 volumes in-4°., Léipsick, 1779-1785, en allemand et en français ; cet ouvrage, quoique très-bon sous plusieurs rapports, n'épuise pas la matière. — *Essais sur l'Art des Jardins*, par MEDICUS ; Mannheim, 1782, in-8°. — *Rapprochement de l'Art des Jardins et de celui de la Peinture, par* HIRSCHFELD, dans le premier volume du *Magasin de Gotha.* — *Théorie de l'Art sentimental du Jardinage, et Mémoires sur les Jardins d'après le goût actuel ;* Léipsick, 1786, in-8°. — *Plans de Jardins*, par Luc. VOCH ; Augsbourg, 1778, 14 feuilles in-8°. — *Galerie de l'Art des Jardins ;* Prague, 1788, 30 feuilles in-4°.

Sur l'histoire générale de l'art de tracer les jardins, on peut consulter: *An historical view of the taste for Gardening, and laying out grounds among the nations of Antiquity;* Lond. 1783, in-8°. — *Thoughts on the style and taste of Gardening, among the an cients, par* W. FALCONER, dans le 2e vol. des *Memoires of the litterary and philos. Society of Manchester;* Lond. 1785, in-8°. — *History of modern Gardening*, par *Horace* WALPOLE, dans le quatrième volume de ses *Anecdotes of painting in England*, p. 247 de l'édition in-8°. de 1782. — *The rise and progress of the present taste in planting Parks, Pleasure-grounds, Gardens*, etc. épître poétique; Lond. 1767, in-4°. — Dans le *Manuel à l'usage des Amateurs du Jardinage, par* HIRSCHFELD, dont il a paru un volume chaque année depuis 1782 jusqu'en 1788, il y a l'indication des ouvrages nouveaux qui ont paru sur cette matière.

Les architectes jardinistes les plus célèbres sont: LE NOSTRE, mort en 1700; DU FRESNY, DRUSE, DESGOTS, DE LA CHAPELLE, D'ISLE, J. H. et Fr. MANSARD, KENT, mort en 1748; MOREL et BELLANGER.

Sur les jardins des *Hébreux*, on peut consulter: *De Hortis veterum Hebræorum*, auctore J. Joach. SCHROEDER; Marp. 1722, in-4°. — Sur ceux des anciens *Persans: De Hortis pensilibus veterum*, par PHILO *Byzantinus*, avec des observations par LEON ALLATIUS, dans le huitième volume du Trésor de Gronovius; le vingt-quatrième chapitre de la Vie d'Alcibiade par Plutarque. — Sur ceux des anciens *Grecs*, on doit consulter la description des jardins d'Alcinoüs, *voyez suprà p.* 111; la Dissertation de BROWN, *de horto Cyris, Quincunce*, et ce qui se trouve sur cette matière dans les Romans d'*Héliodore*, d'*Achilles Tatius*, d'*Eustathe*, etc. On peut encore consulter l'*Excursus* sur le jardinage des anciens, dans la *Description poétique de Sœusslis, par* CHRIST; la Dissertation *on the progress of Gardening*, par DAINES BARRINGTON, insérée dans l'*Archæologia Britannica*, tom. VII, n° 12.

Quant à l'art du jardinage parmi les Romains, on trouve les détails les plus étendus dans les deux lettres où Pline le jeune donne la description de ses jardins du *Laurentinum* et de *Tuscum*, livre II, épître 2, et livre V, épître 6. Plusieurs auteurs modernes se sont occupés à donner, d'après cette description, le plan de ces jardins et des villæ qui y appartiennent. SCAMOZZI, dans le douzième chapitre du troisième livre de son *Idea dell' Architettura universale*, a donné la figure du *Laurentinum*. FÉLIBIEN s'en est occupé également. Ses plans furent d'abord publiés dans le *Comes rusticus* de PELLETIER; ils ont paru ensuite sous le titre suivant: *Les plans et les descriptions des deux maisons de campagne de Pline;* Paris, 1699, in-8°.; et ils se trouvent aussi dans ses *Entretiens sur les vies des Peintres*, Trévoux, 1725, in-12. On les a réunis à la description de Scamozzi, et publiés sous le titre de: *Délices des maisons de campagne appelées le Laurentin et la maison de Toscane;* Amsterd. 1736, in-8°. — L'ouvrage de *Robert* CASTEL, intitulé: *The Villa's of the Ancients illustrated;* Lond. 1728, in-fol., contient différentes remarques sur les maisons de campagne des Romains en général, et les plans et élévations de ces campagnes de Pline en particulier. — CRUESACIUS a publié un ouvrage allemand sur le *Laurentin* de Pline le jeune; Léipsick, 1760, in-8°. (*Voyez* VILLÆ.)

On peut encore consulter: *Dell' Antichità Tiburtine*, dall D. Ant.

DEL RE, Rom. 1611, in-4°. dont il y a une traduction latine dans le huitième volume du *Thesaurus Antiquit. et Hist. Italiæ*, par GRÆVIUS et BURMANN. On y trouve aussi différens autres écrits sur le même sujet, tel que la description de la Villa Hadriani par *Pirrho Ligorio*, que KIRCHER a aussi insérée dans son *Latium*.—Le vingt-troisième chapitre du troisième livre de la *Roma vetus* d'Alex. DONAT. — *Georg.* GREENII *de rusticatione Romanorum et de Villarum antiquarum structurâ apud eosdem*; Lips. 1667, et dans le premier volume du *Thesaurus* de Sallengre. —TRINKHUSII *Dissertatio de Hortis et Villis Ciceronis*, Ger. 1673, in-4°. — Petr. Marcelli CORRADINI *vetus Latium*; Rom. 1705, in-4°., livre II, chap. 18 et 19; livre III, chapitre 7. — VULPII *vetus Latium*, vol. VI, liv. X, ch. 3 et 4; vol. VII, liv. XII, ch. 6; vol. VIII, liv. XIV, ch. 3, 4, 5; vol. IX, liv. XVI, ch. 9; vol. X, liv. XVIII, ch. 7, 8, 9 et 10. — *Dissertazione intorno alla Villa Tiburtina di Manlio Vopisco*, di Gius. Rocco VOLPI, dans le deuxième vol. des *Mémoires de l'Académie de Cortone*; Rome, 1738, in-4°. — *Commentario della Villa di Manlio Vopisco*, par le même, dans le vingt-sixième volume de la *Raccolta d'Opusc. scient. et filolog.* Venise, 1742, in-12. — ZUGGARI *Dissertaz. due d' una antica villa, scoperta sul dosso del Tuscolo*; Venise, 1740, in-4°. — *Dissert. sopra la Villa di Orazio Flacco, dell' Ab. Dom.* DE SANCTIS; Rom. 1761, in-4°. — Les observations de WINCKELMANN sur l'*Architecture des Anciens*, les lettres et la relation du même sur les *Découvertes d'Herculanum*, dont la traduction française a été publiée par M. Jansen; Paris, 1784, in-8°. — *Découverte de la maison de campagne d'Horace*, par l'Abbé CAPMARTIN DE CHAUPY; Paris, 1767, 3 vol. in-8°. — *Delle Ville e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli*, di Stef. CABRAL; Rom. 1779, in-8°. — On peut encore consulter *the ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R.* ADAM; Lond. 1764, in-fol. avec 61 gravures. — Le *Voyage de M.* CASSAS *en Istrie et en Dalmatie.* — *Œuvres d'Architecture contenant différens projets d'édifices publics et particuliers*, par M. PEYRE, 1765, in-fol.

On trouve des détails généraux sur les jardins et les maisons de campagne des Italiens dans la plupart des voyages en Italie. Plusieurs en ont traité spécialement, et en ont donné des représentations; tels sont: *Scamozzi Idea dell' Architettura universale*, Ven. 1615, 2 vol. in-fol. — SANDRART, *Palatia Roman.* dans le deuxième volume; Norimb. 1694; il y représente sur-tout des *villæ* d'après les plans de Palladio. *Delicie della Brenta, o sia raccolte di perspettive de più bel Palazzi, Villagi e Casini di Campagna, che si veggono sulle due sponde di detto Fiume da Padova sino alla laguna Veneta, da Gianfr.* COSTA; Ven. 1750 suiv. 2 vol. in-fol. — *Vedute delle Ville e d' altre luoghi della Toscana*; Florence, 1744 et 1757, 50 feuilles in-fol. — *Per la celebre Villa dell Card. Aless.* Albani, *ottave dell' Abate Prospero* BETTI; Rom. 1763, in-fol. Sur les jardins des Italiens en particulier, on peut consulter le *Recueil de jardins italiens*, gravés par KÜSSEL, et publiés par Guillaume BAUER. — *Li Giardini di Roma, con le loro Piante, Alzate e Vedute in Prospettiva, di Giamb.* FALDA, Rom. 21 feuilles in-fol.; sous la direction de SANDRART; Norimb. 18 feuilles in-fol., et dans le cinquième volume de la nouvelle édition de ses Œuvres. — *Fontane del Giardino Estense in Tivoli co'*

loro prospetti et colla cascata del Fiume Aniene, par VENTURINI, 29 feuilles. — *Descrizione del Imperial Giardino di Boboli a Firenze, di Gaet.* CAMBIAGI; Florence, 1757, in-8°. — *Raccolta di Vedute e Perspettive del Real Giardino di Boboli;* Florence, 1783, 34 feuilles in-fol. — *Sur l'histoire du jardinage en Toscane*, Mémoire écrit en allemand et inséré dans l'Almanach des jardins pour l'année 1783.

Sur les jardins en Espagne on peut consulter entr'autres les *Lettere d'un Vago italiano ad un suo Amico*, 1765, 3 vol. in-8°. et les *Lettere di Gius. Baretti;* Milan et Venise, 1763 et suiv. 4 vol. in-8°. — La *Description de l'Espagne* par PONCE, *en espagnol.* — Le *Voyage de* CONCA, *en Italien.*

Sur les jardins et les maisons de campagne des Pays-Bas, on peut consulter les *Agrémens de la Campagne*, ou *Remarques sur la construction des maisons de campagne;* Leide, 1750, in-4°. — *Prædiorum, Villarum et rusticarum casularum icones*, gravés par *Hier.* COOK, 1561, 53 feuilles in-4°. — L'*Arcadie Hollandaise*, ou l'*Amstel, représentant les maisons de plaisance*, 100 feuilles in-4°. — *Les plus belles Vues de Rynland*, 100 feuilles in-4°. — *Miroir des Délices d'Amsterdam vers les villages*, 50 feuilles in-4°. — *La Hollande en tout son éclat*, 30 feuilles in-4°. par *Abraham* RADEMAKER, Amst. 1731. — *Het verheerlykt Nedarland;* Amst. 1745-1754, 5 vol. petit in-fol.

Dans la *Suecia antiqua et hodierna*, par DAHLBERG, on trouve des représentations des jardins de la Suède.

On a déjà cité plus haut le Mémoire de CHAMBERS sur les jardins des Orientaux et sur-tout des Chinois; il en a donné une idée générale dans l'ouvrage intitulé: *Designs on Chinese Buildings*, Lond. 1757, in-fol. Mais on convient aujourd'hui assez généralement, que Chambers a eu du jardinage des Chinois des idées trop favorables. Non-seulement les écrivains antérieurs à Chambers, tels que Duhalde, les auteurs des Lettres édifiantes, etc. n'en parlent point, mais des voyageurs postérieurs, tels que Sonnerat, etc. disent encore expressément qu'ils n'ont rien vu de pareil en Chine. Pour se faire une idée exacte de ce que les jardins chinois sont véritablement, il faudra plutôt consulter les *Lettres édifiantes*, Rec. XXVII; on y trouve une description détaillée des *jardins de l'empereur de la Chine* par le P. ATTIRET, dont Jos. SPENCE a donné, sous le nom de Jos. BEAUMONT, une traduction anglaise qui a paru séparément.

Sur les jardins français, on citera: *Jardins et Fontaines*, par Is. DE SILVESTRE; Paris 1661, in-8°. — *Description de la Grotte de Versailles;* Paris, 1679, 20 feuill. in-fol. — Le *Labyrinthe de Versailles*, gravé par LECLERC, 40 feuilles in-8°. — Les *Jardins et Fontaines de Versailles*, par LE PAULTRE, SILVESTRE, etc. 28 feuilles, — *Palais et Jardins du Roi*, gravés par PERELLE, in-fol. — Le même a encore donné le *Jardin de Ruel* et autres, formats in-8°. — *Versailles immortalisé*, par J. B. DE MONICART; Paris, 1720, 2 vol. in-4°. avec fig. — *Vues, Perspectives et Plans du château, fontaines et cascades du jardin de Versailles*, par MENANT, DE LAMONCE et SALLE, 1716, 42 feuilles in-folio. — *Plans, Profils et Elévations de la ville et du château de Versailles, avec les bosquets et fontaines*, dessinés par D. GIRARD. — *Description des châteaux, bourg et forêt de Fontainebleau*, par l'abbé GILBERT; Paris, 1731, in-8°. — *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de Saint-Cloud, de Fontainebleau*, par PIGANIOL DE LA FORCE; Paris, 1736, 1742, 8 vol. in-12. avec gravures. — Les *Déli-*

ces de Versailles, de Trianon et de Marly, par EDELINK; Paris, 1713, in-12., et 1751, 2 vol. in-8°. — *Nouvelle Description de Versailles et de Marly*; Paris, 1738, in-8°. — *Détails des nouveaux jardins à la mode*. Paris, 1775, 20 cahiers, chacun d'environ 20 feuilles, qui représentent des jardins anglais, français et étrangers. — *Jardin de Mouceau près de Paris*, Paris, 1779, 18 feuilles in-fol. — *Nouveaux Plans des jardins de Sceaux - Penthièvre*, par P. CHAMPIN et E. F. CÉCILE. — *Promenades itinéraires des jardins d'Ermenonville*, Paris, 1789, in-8°., avec 25 feuilles représentant des vues gravées par MÉRIGOT. — *Vues pittoresques, Plans et Description des principaux jardins anglais qui sont en France*, in-4°.

Quant aux jardins anglais dans l'ancien goût, on en a les figures dans les *Delices de la Grande-Bretagne*, par BEEVEREL; Leide, 1707, 5 vol. in-8°. — Dans le *Vitruvius britannicus, or the british architect*, by Col. CAMPBELL, WOOLFE *and* GANDON; Londr., 1717-1725, 5 vol. fol. — Sur ceux dans le goût moderne, on peut consulter : *A new display of the beauties of England, or a description of the most elegant public edifices, royal palaces, noblemen's and gentlemen's seats*; Lond., 1776, 2 vol. in-8°. — *The modern universal bristish Traveller, or a new complete and accurate tour through England*, London, 1779, in-fol. avec gravures. — *A collection of one hunderd and fifty select views in England, Scotland and Ireland*, by P. SANDBY; London, 1781, 2 vol. — *Recueil de cent vues d'Angleterre et du pays de Galles*, par BOYDEL, in-fol. — *A general plan of the woods, parks and gardens of Stowe* by M. BRIDGEMANN; London, 1739, fol. — *Sixteen perspective views together with a general plan of the magnificent buildings and gardens at Stowe*; London, 1752, fol.; ainsi que la *description of the magnificent house and gardens of Stowe*; London, 1766 et 1773, in-8°. — *Plans elevations, sect. and perspective views of the gardens and buildings at* kew, *by William* CHAMBERS; London, 1763. in-fol. — *Six views in the royal garden at* kev. — *Six views of the duke of arglyle's seat at Whiton, and S. Francis Dashowood's at Westwycombe, by* WOOLLET. — *A view of the garden of Carltonhouse, of part of the garden at Hallbarn, of the garden of Ch. Hamilton*, par le même. — *Six views in the garden of Hamilton at painshill in Surry*, par le même. — *Two views of hallbarn in Buckinghamshire*, encore par le même auteur. — *Four views of parks* (qui se trouvent à Belton, Hagley, Newstead et Exton.), *by* VIVARES *and* MASON. — *Four views of parks* (savoir, ceux à Dunnington, Hopping, Foremark et Lyme.), *by* VIVARES. — *Two views*) à Chatworth et Haddon.), par le même. — *Six views of gentlemen's seats* (savoir à Wooburn, Oatland, Cliffden, Esher, Wilton et Dichtley), *by* SULLIVAN. — *Six views in Windsor castle, by* SANDBY. — *A general view of the house and gardens of Chatsworth in Derbyshire, by* SAYER. — *A view of the house and part of the garden of castle Howard in Yorkshire.* — *A view of akworth park in Yorkshire.* — *Two views of the Earl of Westmoreland's villa, with part of the park.*

Sur les jardins d'Allemagne, on trouvera des détails dans les *Vues du château et du jardin de Ludwigs - Lust*, 12 feuilles in-fol. — *Plan des jardins près de solitude*, dessiné par FISCHER, gravé par ABEL. — Le *jardin de Neuwaldeck*, avec le plan dessiné par SCHMUTZER, gravé par *Conti, Kohl, Zoller* et *Mansfeld*. — Cinq feuilles

représentant le plan du jardin, le plan, l'élévation et la coupe de l'édifice de Woerlitz; et la *Description de la maison de campagne du prince d'Anhalt-Dessau, et du jardin anglais à Woerlitz*, par A. Rode, (en allemand); Dessau, 1788, in-8°. avec 5 gravures. — *Description de la maison de campagne et du jardin de Reinsberg;* Berlin, 1778, in-8°. — *Lettre concernant le jardin chinois-anglais à Marienwerder, près d'Hanovre*, 1777, in-8°. — *Quelques Observations sur les jardins dans la Marche de Brandebourg;* Berlin, 1790, in-8°. — La *Description d'Altkirch* chez Mechel, à Basle. — Les *Voyages* de Nicolaï, ceux de Bernouilli; la *Théorie du jardinage* par Hirschfeld, et ses almanachs du jardinage.

Jaspe. C'est une espèce de quartz. Le Quartz *jaspe* de Haüy est composé de particules extrêmement fines, très-serrées et très-compactes; aussi il n'a pas la transparence du Quartz *agathe* et de ses variétés. Quelquefois il a la surface continue du silex, quelquefois il a l'air terreux ou d'une argile extrêmement fine. Théophraste et Pline en ont traité, et beaucoup d'artistes l'ont employé. On trouve des jaspes de différentes couleurs. On distingue: 1°. Le *jaspe vert* plus ou moins clair; plusieurs scarabées ægyptiens sont de cette substance. 2°. Le *jaspe roussâtre*, appelé *diaspro rosso* par les Italiens. 3°. Le *jaspe jaune;* quelques sujets Ægyptiens sont exécutés sur cette matière. 4°. Le *jaspe brun*. 5°. Le *jaspe violet*. 6°. Le *jaspe noir*, ou *parangone nigro* des Italiens. 7°. Le *jaspe gris*. 8°. Le *jaspe blanchâtre*. 9°. Le *jaspe veiné*; ces veines ont quelquefois l'apparence de lettres, et on l'appelle *jaspe grammatique*, tels sont les pavés de la Rochelle. 10°. Le *jaspe fleuri;* on a donné ce nom à celui qui contient un grand nombre de couleurs. Il me semble que la variété qu'on nomme *jaspe universel* n'en doit pas être séparée. Ce jaspe a été assez souvent employé par les graveurs; le Muséum national possède la figure d'un roi Parthe, et plusieurs autres gravures sur jaspe fleuri. Le choix de cette matière a cependant de quoi étonner, car outre que ce jaspe n'est pas d'une assez grande dureté, il est évident que les objets y sont confus. La gravure ne se distingue bien en général que sur les pierres d'une seule couleur. Ces jaspes doivent être très-difficiles à travailler à cause de la difficulté d'y distinguer les traits de la figure qu'on y grave. Les artistes qui l'ont employé ont peut-être voulu joindre au mérite du travail celui de la difficulté vaincue. Ils ont dû d'ailleurs penser que l'un regarderoit comme une singularité remarquable, de voir sortir des traits réguliers et un dessin fini, d'une pierre qui n'offroit d'abord que des linéamens confus et un assemblage bizarre. C'est ce qui arrive aux gravures sur les *jaspes universels* ou *fleuris*, on n'en peut juger que d'après les empreintes. 11°. Le *jaspe agathe* est celui qui est mêlé de parties d'agathe; si au contraire l'agathe y domine, c'est une *agathe jaspée*. (*V*. Agathe.) 11°. Le *jaspe rouge* est plus tendre, cependant Mariette le trouve, et avec raison, préférable pour la gravure; quelques artistes anciens l'ont employé, quoiqu'en général les meilleurs ouvrages anciens soient plutôt exécutés sur le Quartz *agathe* que sur le Quartz *jaspe*. La belle intaille de Pamphile qui représente *Thésée qui tue le minotaure*, la *Minerve* d'Aspasius, sont sur cette substance. (*V*. Glyptique.) Il a le mat et la couleur de la cire d'Espagne. En général, les jaspes concolores ont été mis fréquemment en œuvre par les anciens artistes. On montroit du temps de Pline un buste de Néron

en cuirasse, taillé dans un seul morceau de jaspe. Les artistes modernes ne gravent pas si souvent sur le jaspe, parce qu'ils ne le trouvent pas assez liant et qu'il ne reçoit pas un beau poli. Natter décrit une gravure sur un jaspe rouge dont le fond est de chalcédoine transparente. Ce beau jaspe est l'unique qu'il ait rencontré dans les gravures antiques et modernes. 12°. Le *jaspe sanguin* est un jaspe vert, sur lequel la nature a semé des taches, ce qui lui a fait donner son nom. Ce sont principalement les graveurs grecs du Bas-Empire qui, depuis le rétablissement de la religion chrétienne, ont employé cette matière. Les graveurs italiens ont imité leur exemple; ils s'en sont sur-tout servis pour des bustes du christ après le couronnement d'épines ou après la flagellation. Le seul mérite qu'ait cette pierre est d'exprimer par ces taches sanglantes la suite des tourmens qu'on a fait éprouver au christ ou aux saints. Mais d'ailleurs ces taches interrompent les contours, font papilloter la gravure, et les artistes peuvent faire un meilleur choix. Les Italiens nomment *diaspro* un jaspe vert qui a quelques taches transparentes; il n'a pas été inconnu à Pline, qui l'a décrit dans ces termes: « Le jaspe est souvent vert et souvent transparent ». Parmi les pierres vertes, on en trouve quelquefois qui ont une raie blanche; on en voit qui ne sont pas gravées, mais qui sont taillées pour être montées en bagues. Elles ressemblent bien à celles décrites par Pline, et que les Indiens, selon lui, portoient en guise d'amulettes. C'est aussi une espèce de *diaspro*. L'héliotrope (*Voyez* ce mot) est encore une espèce de jaspe sanguin. En général toutes les variétés du jaspe sont employées dans les arts, sinon pour la gravure, du moins pour orner des tables, des meubles, et pour faire des bijoux.

Jaune; cette couleur étoit appelée *croceus* lorsqu'elle étoit extraite du safran; le mot *flavus* désignoit le *jaune paille;* Cérès étoit surnommée *Flava*, et Apollon aux blonds cheveux, *flavus Apollo;* les mots *luteus* et *melinus* désignoient le jaune des œufs et des pommes.

Jayet; le nom de ce bitume est dérivé du mot *gagas*, qui désignoit une rivière de Lycie, près de laquelle on trouvoit cette substance. Elle est noire, opaque, et assez dure pour être travaillée au tour et recevoir un poli. Le jayet est employé pour faire de petits vases, des bracelets et des colliers. Sa couleur lugubre l'a fait adopter comme matière des boutons de deuil. Le cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale possède une tête de chat de cette substance; Caylus, dans le IVe volume de son recueil, planche 12, a publié une tête antique exécutée en jayet.

Ibis; les anciens Ægyptiens rendoient à cet oiseau un culte religieux, ils l'élevoient dans l'enceinte de leurs temples, ils le laissoient errer librement dans leurs villes; ils l'embaumoient avec autant de soin que leurs propres parens; ils lui attribuoient une pureté virginale, et un attachement inviolable à leur pays dont il étoit l'emblême; enfin, ils assuroient que les dieux auroient pris sa figure s'ils eussent été forcés d'en adopter une mortelle. Quoique les anciens nous aient laissé de l'ibis d'excellentes descriptions, des figures coloriées exactes, et le corps lui-même conservé avec ses plumes par l'embaumement, il n'y a de tous les auteurs modernes qui en ont parlé, que le seul Bruce qui ne se soit pas mépris sur la véritable espèce de cet oiseau. Les naturalistes s'étoient accordés à donner le nom d'ibis à un échassier originaire d'Afrique, à-peu-près

de la taille de la cigogne, au plumage blanc, avec les pennes des ailes noires, perché sur de longues jambes rouges, armé d'un bec long, arqué, tranchant par ses bords, arrondi à sa base, échancré à sa pointe, d'un jaune pâle, et dont la face est revêtue d'une peau rouge et sans plumes, qui ne s'étend pas au-delà des yeux. Tel est l'*ibis* de Perrault, l'*ibis blanc* de Brisson, l'*ibis blanc* d'Ægypte de Buffon, le *tantalus ibis* de Linné, et l'oiseau qui portoit autrefois dans les galeries du Muséum d'histoire naturelle de Paris le nom d'*ibis ægyptien.* L'examen que M. Cuvier a fait de plusieurs momies d'ibis rapportées d'Ægypte par le général Grobert, lui a fait voir que l'ibis des anciens appartient au genre courlis; il a exposé des preuves dans un excellent mémoire inséré dans le 51e volume du *Journal de Physique.* Les belles observations de M. Cuvier ont depuis été pleinement confirmées par les curieuses momies d'ibis rapportées d'Ægypte par M. Geoffroy; une de ces momies développée est placée maintenant dans la galerie du Muséum d'histoire naturelle, à côté d'un autre individu de la même espèce empaillé d'après le procédé ordinaire. Les momies d'ibis ouvertes anciennement par différens naturalistes, étoient absolument semblables à celles ouvertes par M. Cuvier et M. Geoffroy. Buffon dit expressément qu'il en a examiné plusieurs; que les oiseaux qu'elles contenoient avoient le bec et la taille des courlis; cependant il a suivi l'erreur de Perrault, en prenant le *tantalus d'Afrique* pour l'ibis. Une de ces momies ouvertes par Buffon existe encore au Muséum d'histoire naturelle; elle est semblable à celles ouvertes par M. Cuvier. Le docteur Shaw, dans le supplément de son voyage, décrit et figure avec soin les os d'une pareille momie; sa description s'accorde entièrement avec les observations de M. Cuvier. Il en est de même de la momie d'ibis du cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale, dont Caylus a publié la figure dans le sixième volume de son recueil, pl. XI.

Les témoignages des anciens et les monumens sur lesquels l'ibis est figuré s'accordent également avec les observations de M. Cuvier. « Les ibis les plus communs, dit Hérodote, ont la tête et le cou nus, le plumage blanc, excepté la tête, le cou, les bouts des ailes et le croupion qui sont noirs; leur bec et leurs pieds ressemblent à ceux des autres ibis ». Quant à ceux-ci, il avoit dit qu'ils sont tous noirs, qu'ils ont les pieds comme la grue, et le bec crochu. Le caractère indiqué par Hérodote, d'avoir le croupion blanc et non pas noir, étoit essentiel à l'ibis; Plutarque, dans son traité de *Iside et Osiride*, dit qu'on trouvoit dans la manière dont le blanc étoit tranché avec le noir dans le plumage de cet oiseau, une figure de croissant de la lune. C'est en effet par la réunion du noir du croupion avec celui des deux bouts d'ailes que se forme dans le blanc une grande échancrure demi-circulaire qui donne à ce blanc la figure d'un croissant. Les peintures d'Herculanum mettent d'ailleurs fin à toute espèce de doute; les tableaux n° 59, p. 315, et n° 60, p. 331 du second volume, qui représentent des cérémonies ægyptiennes, montrent plusieurs ibis marchant sur le parvis des temples; ils sont parfaitement semblables à l'oiseau indiqué par M. Cuvier pour être l'ibis des anciens; on y reconnoît sur-tout la noirceur caractéristique de la tête et du cou, et on voit aisément par la proportion de leur figure avec les personnages du tableau, que ce devoit être un oiseau d'un demi-mètre tout au plus, et non pas d'un mètre comme le tantalus-ibis. La mo-

saïque de Palestrine présente aussi, dans sa partie moyenne, plusieurs ibis perchés sur des bâtimens ; ils ne diffèrent en rien de ceux des peintures d'Herculanum. Une sardoine du cabinet du docteur Mead, copiée par Shaw, planche v de l'Appendix, et représentant un ibis, semble être en miniature l'oiseau dont il est question. Une médaille d'Hadrien, en grand bronze, représentée dans le Museum Farnèse, tome vi, pl. 28, fig. 6, et une autre en argent du même empereur, représentée tome iii, pl. 6, fig. 11, nous donnent des figures de l'ibis, qui, malgré leur petitesse, ressemblent à l'oiseau indiqué par M. Cuvier. Quant aux figures d'ibis sculptées sur la plinthe de la statue du Nil qui se trouve aujourd'hui au musée Napoléon, et sur la copie de ce groupe qu'on voit au jardin des Tuileries, elles ne sont pas assez terminées pour servir de preuves.

On doit à Bruce la justice de dire qu'il avoit reconnu le véritable ibis : son *abouhannès*, comparé à l'oiseau dont il est question, lui est si semblable, qu'il est difficile de ne pas le regarder comme de la même espèce, et ce voyageur dit expressément qu'il lui a paru ressembler à celui que contiennent les cruches de momies ; il dit de plus que cet *abouhannès* ou *père-jean* est très-commun sur les bords du Nil, tandis qu'il n'y a jamais vu l'oiseau représenté par Buffon sous le nom d'*ibis blanc d'Ægypte*. L'erreur qui a si long-temps régné sur l'ibis, parmi les naturalistes, étoit principalement fondée sur l'idée bien naturelle, qu'il falloit, pour dévorer les serpens, un bec tranchant et plus ou moins analogue à celui de la cigogne et du héron ; cette idée est même la seule bonne objection qu'on puisse faire contre l'identité de l'oiseau désigné par M. Cuvier avec l'ibis des anciens. Comment, aura-t-on pensé, un oiseau à bec foible, un courlis, pouvoit-il dévorer ces reptiles dangereux ? Mais, outre qu'une raison de cette nature ne peut tenir contre des preuves positives, telles que des descriptions, des figures et des momies ; outre que les serpens dont les ibis délivroient l'Ægypte nous sont représentés comme très-venimeux, mais non pas comme très-grands, M. Cuvier a observé que les oiseaux momifiés qui avoient un bec absolument semblable à celui du courlis scolopax, étoient de vrais mangeurs de serpens ; car il a trouvé dans une de leurs momies des débris non encore digérés de peau et d'écailles de serpens. Cela détruit l'objection qu'on pourroit tirer d'un passage de Cicéron, où il donne à l'ibis un bec corné et fort : n'ayant jamais été en Ægypte, il se figuroit que cela devoit être ainsi, par simple analogie. Notre courlis d'Europe qui a le bec encore plus foible que l'ibis, mange cependant des anguilles. On trouve l'ibis sur une foule de monumens ægyptiens. Les artistes peuvent avoir des occasions de le représenter, il est donc nécessaire pour eux d'en avoir des idées précises. Quant au culte que les anciens Ægyptiens rendoient à cet oiseau, *Voy.* mon *Dict. Mythol.* au mot Ibis.

Ichneumon, quadrupède commun en Ægypte, où il est d'une grande utilité. Il est de la grosseur d'un chat, couvert d'un poil rude comme celui du loup ; il a le groin d'un pourceau, et la queue longue et épaisse, près du corps ; sur la mosaïque de Palestrine, on voit au côté gauche, au-dessous du puits, un animal qui combat avec un serpent, et qui est indubitablement la mangouste, le *viverra ichneumon* de Linné et d'Erxleben, que M. Cuvier rapporte au genre *Ursus*. Les auteurs anciens ont beaucoup parlé de l'inimitié de cet animal pour le crocodile. Aristote et Oppien ra-

contient aussi fort en détail le combat de l'ichneumon contre l'aspic. Selon ces auteurs, l'ichneumon se roule dans la vase, et s'en fait une cuirasse à l'épreuve des morsures du serpent; l'extrémité du museau est la seule partie exposée, et il a soin de la couvrir de plusieurs tours de sa queue. Les ichneumons qu'on voit sur la mosaïque de Palestrine, n'ont pas le museau couvert de leur queue. Aristote ajoute que l'ichneumon n'attaque jamais l'aspic, sans avoir appelé d'autres ichneumons à son secours, et l'on voit en effet sur le monument en question un second ichneumon qui accourt pour se joindre au premier. La mosaïque de Palestrine représente donc le combat de l'ichneumon contre l'aspic, conformément aux idées des anciens. Le combat de l'ichneumon contre le crocodile est figuré sur la base de la statue du Nil. Ælien prétend qu'il est à la fois mâle et femelle, et père et mère; que ces animaux se battent entr'eux, et que le vaincu sert de femelle au vainqueur. Les anciens prétendoient qu'il s'élançoit dans la gueule du crocodile, et lui rongeoit les entrailles. Il est représenté ainsi sur la base de la statue du Nil; mais cela est faux, l'ichneumon n'attaque jamais le crocodile. Nous avons dans le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, plusieurs figures d'ichneumon. On en voit aussi sur quelques médailles frappées en Ægypte. L'ichneumon se trouve très-abondamment en Ægypte, dans les villages, dans les jardins, en hiver; mais l'été dans la campagne. Il fait continuellement la chasse aux œufs de crocodile, et s'apprivoise aisément. Ce sont les Français qui lui ont donné le nom de *rat de Pharaon;* nom que Prosper Alpin a adopté. On a vu à la Ménagerie du Muséum d'Histoire naturelle, quelques ichneumons qui avoient été apportés vivans.

Ichnographie, signifie proprement le plan ou la trace que forme sur un terrein, la base d'un corps qui y est appuyé; et, comme l'indique ce mot qui vient du grec, c'est véritablement la description de l'empreinte ou de la trace d'un ouvrage. Ce mot n'est en usage ni parmi les peintres, ni parmi les sculpteurs; mais il est adopté par des arts qui tiennent eux-mêmes au dessin, et il signifie toujours des espèces particulières de dessins. En perspective, c'est la vue ou la représentation d'un objet quelconque, coupé à sa base, ou à son rez-de-chaussée, par un plan parallèle à l'horizon. L'*ichnographie,* en architecture, est une section transverse d'un bâtiment, qui représente la circonférence de tout l'édifice, des différentes chambres et appartemens, avec l'épaisseur des murailles, les distributions des pièces, les dimensions des portes, des fenêtres, des cheminées, les saillies des colonnes et des piédroits, en un mot, avec tout ce qui peut être vu dans une pareille section.

Ichnopoios, en grec, faiseur de figures. *Voyez* Modeleur, Plastique.

Ichthys, *poisson.* Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra framm. di vasi di vetro,* offre un fragment de verre, qui représente un jeune homme tenant un poisson vivant, par allusion, prétend ce critique, au jeune Tobie qui en prit un dans le Tigre. Ce fait eut toujours, pour les premiers chrétiens, un sens mystique; et c'est pour cela, sans doute, que le poisson devint pour eux un symbole sacré, sous lequel ils figuroient le Christ. Ils faisoient aussi graver le mot *ichthys* sur leurs cachets et leurs anneaux, sur les lampes, les tombeaux et les urnes sépulcrales, avec la figure d'un poisson. Buonarroti a publié aussi, dans le même ouvrage, une inscription en forme d'acrostiche, et dont, par

conséquent, chacune des lettres du mot grec *ICHTHYS* commence les lignes. Les cinq lettres, prises séparément, forment les mots grecs *Jésous Christos Theiou Yios Soter*, c'est-à-dire, *Jesus Christus Dei Filius, Salvator.*

Iconica simulacra. Ce mot *iconica* designe des images ou figures représentées au naturel, par opposition aux colossales, ou plus grandes que nature. (*Voyez* Gymnastique et Colosse.) Les statues de la première espèce étoient érigées pour ceux qui avoient été trois fois vainqueurs dans les jeux sacrés. On les nommoit *iconiques*, parce qu'elles offroient la parfaite ressemblance des athlètes qu'on vouloit honorer.

Iconologie, mot composé de deux mots grecs, dont l'un veut dire *image*, et l'autre, *langage*, *discours*. C'est donc *la connoissance des images*. Comme ce mot *icon* signifie aussi proprement image faite à la ressemblance d'une personne ou d'une chose, on peut appeler iconologie une collection de Portraits. (*Voyez* ce mot.) On est cependant convenu dans les arts d'appeler iconologie la connoissance des signes et des attributs convenus qui servent principalement à désigner les êtres idéaux ou surnaturels qui peuvent être conçus, mais non pas apperçus par les sens. C'est une écriture hiéroglyphique, que savent lire toutes les nations, pourvu que la mythologie des Grecs et des Romains, et de certaines conventions, ne leur soient pas inconnues. Les premières sources et les plus fecondes du langage *iconologique*, sont l'histoire fabuleuse et les poésies d'Homère, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, et de beaucoup d'autres; tous les monumens de l'antiquité, comme médailles, pierres gravées, statues, tombeaux, etc.: mais on doit s'attacher particulièrement au goût sage et sévère des Grecs, qui, dans leurs ouvrages, joignent aux attributs ordinaires des êtres allégoriques ou poétiques, le caractère le plus propre à les faire distinguer. Il n'est pas moins nécessaire d'étudier les productions des poètes et des artistes modernes les plus célèbres et les plus ingénieux. La lecture des premiers peut aider beaucoup quiconque se propose d'etendre la langue des images, quoique cependant on y trouve moins de richesses que chez les anciens, et que leur style, en ce genre, soit plus diffus et moins expressif. Winckelmann, dans son *Essai d'Allégories pour les Artistes*, indique trois moyens d'enrichir cette langue, en puisant cependant toujours ses expressions dans l'antiquité. Le premier est de donner aux anciennes images une signification nouvelle, comme en citant les vers d'un poète, on les détourne quelquefois du sens de l'auteur; le second, de se servir des usages, des mœurs, des proverbes des anciens, pour en faire de nouvelles images; et le troisième, de choisir dans les histoires anciennes les plus connues, un événement qui ait un rapport frappant à ce que l'on veut exprimer. Il y a bien des moyens de parler la langue iconologique. Tantôt on n'emploie qu'une seule figure de la Mythologie; ainsi le dieu Mars peut signifier la guerre. Tantôt on en rassemble plusieurs; ainsi Minerve tenant l'Amour enchaîné, signifie que l'amour peut être dompté par la sagesse. Quelquefois on prend un sujet historique: pour signifier la constance, on peut représenter Mutius Scévola se brûlant la main sur un autel. Quelquefois c'est un animal qui exprime l'idée que l'on veut peindre; le loup, par exemple, exprime la fureur; le lion, la générosité. On peut aussi prendre pour symbole une chose inanimée: une charrue représentera l'agriculture;

une bêche, le jardinage; une lyre, la musique. La plupart de ces exemples ne sont que des mots de la langue iconologique: on peut en combiner plusieurs ensemble, pour former un discours, et développer une ou plusieurs pensées. Ces figures que nous appelons armes parlantes, font aussi partie de l'iconologie. Ainsi la ville d'Egine étoit désignée par une chevre, parce que le nom grec de cette ville vient du mot qui signifie *chèvre*. (Voyez ARMOIRIES.) Un artiste nommé *Batrachus*, au lieu de mettre son nom à son ouvrage, y sculpta une grenouille, parce que son nom signifioit *grenouille*.

Tout ce qui peut s'exprimer par des figures, est donc du ressort de l'*iconologie*. C'est une langue dont on ne pourra jamais donner le dictionnaire complet, parce que l'imagination a le droit de l'enrichir tous les jours. Les expressions nouvelles recevront des éloges, quand elles réuniront à la fois la clarté, l'élégance, la précision et l'énergie. Mais c'est peu de peindre et de sculpter des figures allégoriques, il faut sur-tout leur donner le caractère qui leur convient. On doit d'ailleurs user très-sobrement de l'allégorie. Les anciens, encore une fois, sont nos plus heureux modèles. Leurs poètes, leurs peintres et leurs artistes se sont exercés à l'envi à revêtir d'une figure apparente des êtres purement chimériques, ou à donner une espèce de corps aux attributs divins, aux saisons, aux fleuves, aux provinces, aux sciences, aux arts, aux vertus, aux vices, aux passions, aux maladies, etc. Ainsi les *Muses* ont chacune un attribut différent relatif au genre de composition auquel elles président. Chaque divinité a un attribut ou un idéal qui varie selon les surnoms qui lui sont imposés et les fonctions qu'elle exerce.

Je ne recueillerai point ici la nomenclature de tous les objets emblématiques; mais je renvoie les lecteurs aux différens articles répandus tant dans cet Ouvrage, que dans mon *Dictionn. Mythologique*. Il existe plusieurs Traités d'Iconologie; j'indiquerai les principaux. Celui de *César* RIPA est plus connu, et plus souvent cité que tous les autres, sans mériter de l'être davantage. Dans le grand nombre d'images qu'il a rassemblées, il en est peu qui puissent convenir aux artistes; encore les a-t-il surchargées d'accessoires, d'inscriptions et de devises qu'il faut élaguer. On voit que Ripa ne connoissoit point absolument les arts. En 1688, *Jean* BAUDOUIN publia un *Recueil d'emblêmes avec des discours moraux qui servent d'explication*; Paris, 3 vol. in-8°. avec figures gravées par BRIOT. Cet ouvrage peu estimé, n'est qu'une espèce de commentaire de celui de Ripa. On trouve dans le *Dictionnaire iconologique*, par LACOMBE DE PRESEL, Paris, de Hansy, 1755, in-12., outre les emblêmes et les allégories de l'iconologie, les termes et les accessoires qui tiennent à cette science. Une seconde édition publiée par l'auteur, Paris, 1779, 2 vol. in-12., manque, comme la première, du secours des estampes. Nous citerons encore: *Iconologie de divers auteurs; ouvrage utile aux gens de lettres, aux poètes, aux artistes, et généralement à tous les amateurs des beaux-arts*, par J. BOUDARD; Parme, 1759, 2 vol. petit in-folio, français et italien, à deux colonnes. La traduction italienne est de M. l'Abbé PEZZANA. Chaque article de cet ouvrage a son estampe et son explication. — *Nouvelle Iconologie historique, ou Attributs hiéroglyphiques qui ont pour objet les quatre élémens, les quatre saisons, les quatre parties du monde, et les différentes complexions de l'homme; ses vertus, ses vices, etc., pour*

servir à toutes sortes de décorations, fontaines, frontispices, pyramides, etc. par J. Charles DE LA FOSSE, architecte-décorateur; Paris, 1768, in-folio. — *Iconologie, ou Traité complet des allégories, emblêmes, etc.* par C. E. GAUCHER; Paris, 1796, 4 vol. in-12. avec figures. — Consultez aussi WATTELET et LEVESQUE, *Dictionnaire de Peinture*, art. ICONOLOGIE. *V.* ALLÉGORIE, EMBLÊME.

IDÉAL. Ce qu'on appelle généralement *idéal* est le résultat de plusieurs perceptions qu'on unit dans la pensée, mais dont l'assemblage n'existe pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que rarement et passagèrement. L'*idéal* n'a vraiment d'existence que dans l'imagination; mais il peut être cependant, comme les opinions et les préjugés, commun à plusieurs hommes, à une nation même, à une société entière, à certaines classes d'hommes. Ce qu'on appelle l'esprit d'un peuple, celui d'un corps, sont une espèce d'*idéal*. L'idéal peut aussi n'être que personnel : telles sont dans chaque individu, les pensées du bonheur dont on voudroit jouir, la plupart de celles des plaisirs, des craintes, des systêmes de perfectionnement qu'on imagine à sa fantaisie ou d'après son caractère, et les circonstances dans lesquelles on se trouve. Relativement à la peinture, la premiere sorte d'idéal consiste dans la perfection des ouvrages de l'art; l'idéal particulier est la manière dont chaque artiste conçoit son art. De cet idéal particulier émane en grande partie ce qu'on entend par la manière, ou le caractère général des ouvrages d'un artiste. « J'appelle idéal, dit Mengs, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination, et non par ceux du corps. Ainsi l'idéal, dans la peinture, consiste dans le choix des choses les plus belles que nous offre la nature, dépourvues de toute imperfection et de toutes les parties gratuites et inutiles. Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la peinture. Dans le dessin, c'est la beauté des formes au-dessus de la nature, et l'art d'unir de belles parties qui soient bien agencées ensemble. Dans le clair-obscur, ce sont les masses et les accidens de lumière supposés ou recherchés, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'est le choix du ton qu'on donne aux objets représentés, et des couleurs locales plus fières ou plus tendres, avec la connoissance de celles qui sont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumière. L'idéal du coloris consiste donc à donner en général, à un tableau, une belle harmonie de tons. Dans la composition, c'est l'invention de choses qu'on n'a point vues, et d'expressions qu'on ne peut copier d'après la nature; enfin l'emploi d'accidens et d'idées purement poétiques. L'idéal s'étend même sur le caractère des personnages qu'on veut représenter, sur les attitudes, les airs de tête, les mouvemens des mains, des pieds, de tout le corps même, selon le tempérament qu'on doit leur donner, afin qu'ils produisent un bon effet et des variétés dans le tableau. Les grands sculpteurs et les grands peintres, dit Cicéron, lorsqu'ils exécutoient l'image de Jupiter ou de Minerve, n'avoient point de modèle dont ils copiassent les traits; mais une image d'une beauté parfaite étoit, pour ainsi dire, fixée devant leur imagination et leur servoit de modèle dans l'exécution de leurs ouvrages. C'est Phidias qui est regardé comme l'inventeur du beau idéal, lorsque préparé par la lecture d'Homère il créa son Jupiter. *V.* INVENTION.

Ces images que l'artiste ne voit que dans son imagination, sont l'idéal d'après lequel il travaille, s'il ne trouve pas de modèle dans

la nature même. Cela a lieu non-seulement à l'égard de ce que l'artiste exécute et de ce qui tombe sous les sens; mais le poète crée aussi dans son imagination des caractères de différens êtres, qu'il transporte ensuite dans ses poésies. En général, on peut dire de tout objet de l'art qui n'a pas été formé d'après un autre qui existe dans la nature, mais dont la forme et la nature sont une création du génie de l'artiste, qu'il a été travaillé d'après un idéal. Tout homme d'un peu de génie qui ne se contente pas de retenir sans changement, comme un être passif, les formes des objets dont les sens lui ont communiqué la perception, crée des êtres et des formes d'après l'analogie de ceux qu'il rencontre dans la nature. Mais il n'y a que les hommes d'un grand génie qui soient en état de créer des formes ideales dont la perfection surpasse celles des objets que nous offre la nature. Tel est l'idéal élevé, qui donne à l'ouvrage de l'artiste distingué une force plus grande que celle des objets naturels du sentiment et du goût. L'artiste qui veut se satisfaire complètement doit constamment tâcher d'atteindre l'expression de cet idéal. C'est, à la vérité, déjà un grand mérite de savoir trouver et figurer avec justesse ce que la nature présente de convenable au but de l'artiste; mais le plus grand mérite n'est dû qu'à la force creatrice, par laquelle il produit l'idéal. Les chefs-d'œuvre que les artistes ont enfantés à différentes époques, prouvent que le génie de l'homme est susceptible de cette force créatrice. L'Apollon pythien, le Laocoon, etc. du Musée Napoléon, ne sont pas copiés d'après nature, pas plus que les anges et les diables du Paradis perdu de Milton. La possibilité d'embellir et d'ennoblir les objets, résulte non-seulement de ce que, selon l'observation de Mengs, dans ses productions, la nature est sujette à plusieurs accidens, tandis que l'art opère librement, parce qu'il n'a pour instrumens que des matières passives et qui n'offrent aucune résistance; cette possibilité résulte principalement de ce que la nature, dans toutes ses productions, se propose plusieurs buts à la fois, tandis que l'artiste n'en cherche ordinairement qu'un seul. L'idéal ne consiste pas toujours à embellir et à ennoblir la nature, mais aussi à réunir ce qui appartient au but qu'on s'est proposé, et à supprimer ce qui lui est opposé. La nature n'a pas formé l'homme pour être l'image visible de la majesté; mais Phidias, lorsqu'il exécuta son Jupiter, n'avoit que cette seule intention. Lorsque dans un homme existant nous trouvons quelque chose du caractère de la majesté, nous y trouvons aussi beaucoup d'autres traits qui ne conviennent pas à ce caractère, parce que la nature les lui a donnés dans d'autres intentions. Ces autres traits ne pouvoient point servir à Phidias; il auroit donc été obligé de travailler d'après un idéal, quand même il auroit eu à sa disposition le modèle le plus parfait. Il en est à cet égard comme de plusieurs autres productions de la nature. L'art qui épure les métaux ne les ennoblit point; il se contente d'en séparer les parties qui ne peuvent pas convenir à son but. C'est ainsi encore que l'Hercule Farnèse est une image parfaite de ce qu'il doit être; mais un homme qui auroit la même conformation seroit moins parfait que tout autre homme bien constitué.

L'artiste à qui l'imitation des objets, tels que la nature les offre, suffit pour le but qu'il se propose, n'a pas besoin d'un idéal. Celui qui se propose de représenter les vices et les vertus des individus, doit s'attacher à la nature seule, et l'imiter avec exactitude. Mais lorsqu'il s'agit de représenter, non pas des personnes, mais des vertus elles-

mêmes, les bonnes ou les mauvaises qualités, on doit se former un idéal. C'est ce que fait le sculpteur et le peintre qui veulent figurer, non pas la belle Phryné ni la belle Hélène, mais la beauté de la femme en général, sans y mêler ce qui dépend du caractère personnel. En général, l'ideal sert à figurer des idées abstraites d'une manière sensible et avec la plus grande exactitude possible. C'est pourquoi on ne peut pas toujours donner le nom d'idéal à toute création de l'imagination de l'artiste, ni à toute image composée de différentes beautés empruntées à plusieurs individus, comme Zeuxis avoit fait pour peindre son Hélène. Pour mériter le nom d'idéal, il faut qu'une figure exprime de la meilleure manière l'idée de son espèce ou de son genre, sans y mêler celle de l'individu. C'est pourquoi l'idéal convient sur-tout aux statues, et aux figures isolées en peinture; parce qu'alors il ne s'agit pas de donner le portrait exact des personnes qu'on représente, mais de faire sentir le caractère qu'elles avoient. Les statues de Jupiter, de Neptune, de Pluton, de Junon, de Cérès, de Vénus, de Diane, de Mercure, de Bacchus, d'Hercule, de Minerve, d'Adonis, d'Antinoüs, etc. etc., ont chacune un idéal qui leur convient.

L'idéal est toujours l'ouvrage du génie, et souvent le fruit d'un moment heureux, lorsque les facultés de l'ame exaltées par l'enthousiasme, se réunissent pour ainsi dire subitement pour le créer. Il est probable qu'il n'y a que les plus grands génies qui réussissent à créer l'idéal, lorsque pendant long-temps ils ont concentré, avec assiduité, toutes les facultés de leur ame pour rendre parfaite une seule idée. Par rapport au génie, on peut diviser les artistes en trois classes. La première comprend ceux qui s'attachent avec fidélité à copier la nature, et qui prennent les objets tels qu'ils les trouvent, sans s'embarrasser du choix; tels sont la plupart des peintres de l'école hollandaise et flamande, et ceux de l'ancienne école allemande. (*V.* ces mots.) Dans la seconde classe se trouvent ceux qui se tiennent aussi à la nature, mais qui y choisissent avec goût et discernement ce qu'elle offre de plus beau. La troisième classe, qui est à la fois la plus élevée, comprend ceux qui ne se contentent plus de la nature, qui emploient leur génie à supprimer dans leurs ouvrages ce qui, dans les objets de la nature, ne peut pas servir à leur but, à n'y choisir que ce qui peut leur convenir, et à créer de ces divers élémens des formes idéales qui leur sont propres. Mengs, dans ses *Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, avance qu'aucun des artistes modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée. Malgré cela on ne sauroit guère disconvenir que Raphaël, Annibal Carrache, et quelques autres grands maîtres aient cherché à atteindre l'idéal le plus élevé, du moins dans plusieurs de leurs ouvrages. Il paroît que Mengs a voulu dire seulement qu'aucun des artistes modernes n'est parvenu encore à la grande perfection idéale où les Grecs étoient arrivés: à cet égard il ne sera contredit par personne.

Les Ægyptiens ont été très-loin dans la partie mécanique de l'art et dans l'imitation exacte de la nature, mais ils ne se sont pas élevés jusqu'au beau idéal; les Etrusques ne sont arrivés au bel art que par leur communication avec les Grecs; ceux-ci se sont pour ainsi dire élancés vers le bel art, en imaginant l'idéal.

Selon Lessing, dans ses *Collectanea*, François Lana, jésuite italien, est le premier qui dans le prodrome de son *Magisterium naturæ*

et artis, imprimé à Brescia, 1670, in-fol., se soit servi de l'expression *idéal*. Cet auteur observe que dans la sculpture on ne reconnoît pas aussi facilement que dans la peinture, si une figure est travaillée d'après nature, ou bien d'après les idées de l'artiste, et d'une manière qu'on pourroit appeler idéale. Mais ici, et dans un autre passage du même ouvrage, où cette expression est employée, elle ne l'est pas comme substantif, mais comme adjectif, et dans ce sens ce mot étoit depuis long-temps usité en italien et même dans le Dante, et probablement emprunté du langage métaphysique des scholastiques. Ce n'est que dans la suite qu'il a été employé comme terme technique et comme substantif.

Sur l'idéal dans les beaux-arts, on peut consulter : *Discours sur le beau idéal des peintres, sculpteurs et poètes*, par M. L. H. Ten Kate, publié avec les Œuvres de Richardson ; Amst., 1728, in-8°. ; et en anglais à Londres, 1769, in-8°. — Dans les *Œuvres* de Mengs, on trouve des réflexions de cet artiste sur l'idéal *dans les Œuvres de Raphaël, du Corrège et du Titien*. Quant au premier de ces trois maîtres, on peut voir la *Raccolta di lettere sulla pittura*, Rome, 1757, in-4°., à la page 84. — Hagedorn, dans sa sixième et septième *Considération sur l'antique et la belle nature* (en allemand), traite spécialement des *Limites de l'imitation*. — Le troisième chapitre de la première partie de l'*Orestrio* traite de l'idéal, sous le point de vue historique. — Le troisième des *sept Discours de Jos.* Reynolds (Lond. 1778, in-8°.) traite de l'*Imitation trop exacte de la nature*. — Dans le sixième cahier des *Mélanges artistiques* (en allemand) de M. Meusel, il y a un mémoire sur l'idéal. — Dans les *Collectanea* de Lessing (en allemand), il y a sous le mot *idéal* quelques observations historiques sur cette expression ; nous en avons extrait l'essentiel dans cet article.

Idée ; par ce mot on entend l'impression que les choses laissent dans notre esprit, et par le moyen de laquelle la mémoire peut se rappeler, quand elle veut, les perceptions qu'elle s'est formées des choses. Une idée est d'autant plus claire, d'autant plus distincte, que l'impression produite en nous a été plus vive et plus forte, ou que nous avons plus ou moins d'aptitude à distinguer, à déterminer les parties les plus essentielles des objets. *Idée* signifie encore la première pensée d'un ouvrage, le plan d'un sujet, le premier projet de traiter en général d'un art ou d'une science ; ainsi on dit fort bien : Idée sur l'architecture, sur la musique, etc. etc.

Idolatrie, on entend par ce mot le culte des idoles ; les artistes modernes ont pu seuls concevoir l'idée, et former les attributs de la figure par laquelle ils l'ont représentée. Ils l'ont faite aveugle, lui ont donné un encensoir, et l'ont prosternée aux pieds d'une statue d'or ou d'argent, ou bien elle danse autour du veau d'or des Israélites.

Idolon ou Eidolon ; c'est ainsi que les Grecs appeloient cette substance intermédiaire entre le corps et l'ame, qui, selon eux, n'étoit ni l'un ni l'autre, mais qui servoit comme d'enveloppe, de véhicule à l'ame, et qui, après la mort de l'homme, descendoit dans les enfers. On désignoit aussi cette substance par le mot *phantasma* : les Latins l'appeloient *umbra* et *simulacrum*. C'est cette *ombre*, ou *idolon*, ou *phantasma* d'Hercule qu'Ulysse voit dans les Champs-Elysées, pendant que ce héros lui-même est dans les cieux.

Jésus. Le fondateur de la religion chrétienne est souvent figuré sur

les monumens offerts par la piété des fidèles, et principalement sur ceux de la primitive église. *Voyez* les collections d'ARINGHIUS, BOSIUS, BUONARROTI, ALEGRANZA, BOTTARI, etc. que nous avons déjà citées plusieurs fois. Malheureusement les premiers chrétiens étoient pauvres, et lorsque notre religion fut plus répandue parmi les hommes riches et puissans, l'art avoit beaucoup dégénéré; de sorte qu'on ne trouve point de monument de la primitive église qu'on puisse mettre au nombre des ouvrages du bel art; ainsi l'idéal du christ, de la vierge et des saints, celui des personnages de l'ancien et du nouveau testament n'a pu être créé qu'après la renaissance des arts, sur les productions des grands artistes modernes, et on voit qu'ils ont pris peu de soin de donner à Jésus-Christ cette nature divine anthropomorphosée, qui doit être le caractère de la figure d'un dieu qui s'est fait homme pour sauver le genre humain.

Dans la plupart des ouvrages où le Sauveur du monde est figuré, sa tête a quelque chose d'ignoble, elle a moins de caractère et d'expression que toutes celles du tableau; et c'est ainsi que les artistes semblent être convenus de le représenter. Les Grecs ont donné une beauté divine à tous les objets de leur culte, et les artistes chrétiens n'ont pas su donner même une beauté humaine à leur dieu. On doit dire, avec Winckelmann, que les sublimes conceptions des anciens auroient dû faire naître aux modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du christ, l'idée de l'accorder avec les prophéties qui l'annoncent comme *le plus beau* parmi les enfans des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celle de Michel-Ange, l'idée paroît empruntée des productions barbares du moyen âge: on ne peut rien voir de plus ignoble en physionomie que les airs de tête du christ. Raphael a eu des conceptions plus élevées. C'est ce qu'on remarque sur-tout dans un petit dessin qui se trouvoit au cabinet Farnèse à Naples, et qui représente le *christ* porté en terre: la tête offre la beauté d'un jeune homme sans barbe. Annibal Carrache est à-peu-près le seul qui ait suivi Raphael, comme on en peut juger par trois tableaux représentant le même sujet: le premier se voyoit au cabinet Farnèse; le second, à Rome, à San Francesco a Ripa; et le troisième, dans la même ville, au palais Panfili. Cependant si on regardoit comme une innovation choquante de représenter le christ imberbe, l'artiste qui voudroit lui donner de la barbe, devroit contempler et prendre pour modèle le christ de Léonard de Vinci. Selon Winckelmann, il n'est rien de plus beau dans ce genre qu'une tête de Jésus de la main de ce maître. Cette tête admirable se trouvoit dans le cabinet du prince de Lichtenstein à Vienne: elle est barbue, mais elle porte l'empreinte de la plus grande beauté virile, et on peut la recommander comme le plus parfait modèle. Les artistes paroissent en général avoir plus réussi à représenter Jésus dans la première enfance, qu'à le figurer dans la virilité, parce que les premiers traits de l'enfance ne peuvent exiger l'idéal qui convient au christ dans la virilité; les tableaux délicieux de Raphaël qui représentent la Sainte-Famille, le sommeil de Jésus, la Vierge et la Charité, sont des modèles pour ce genre de composition. Les anciens artistes ont donné au christ une tunique avec une bordure (*clava*) de pourpre et quelquefois d'or; mais ceux qui l'ont faite d'or se sont éloignés des routes ordinaires, parce qu'ils ont cru honorer ainsi l'image du Sauveur; on lui donne encore un ample manteau blanc, symbole

de sa pureté (*Voy.* Pallium); ses chaussures sont des sandales (*soleos*), et non pas des souliers couverts dont il interdit l'usage à ses disciples. C'est encore par une idée fausse que quelques artistes du Bas-Empire et du moyen âge lui ont donné une chaussure très-ornée; sa tête est souvent accompagnée du nimbe. (*V.* Nimbe.) Outre les images directes de J. C., on le représente quelquefois aussi allégoriquement sous la figure d'un agneau; d'une fleur, par son *monogramme* (*V.* Ichthys), isolés ou placés entre des anges et des chérubins qui annoncent la divinité du christ: lorsque son image sur les monumens du christianisme n'est pas en composition, elle est quelquefois placée dans un clypeus ou médaillon. Ceci me rappelle celles qu'on voit sur les sarcophages. *V.* Bouclier et Buste.

Jet; dans la fonte des statues on appelle ainsi les canaux ménagés pour introduire le metal en fusion dans le moule. (*Voyez* Bronze, Fonte.) Le mot *jet* se dit aussi dans la fonderie, de la manière dont une figure a été faite; on dit *une figure faite d'un seul jet;* telle étoit la statue équestre de Louis xv à Paris. De-là on dit, par metaphore, qu'un dessin, un contour, etc. dont l'exécution a été prompte, ont été faits d'un seul jet.

Jet d'eau, mouvement de l'eau élancée et élevée en l'air, en sortant de l'ajutage d'un tuyau placé au milieu d'un bassin : tels sont ceux des bassins du jardin des Tuileries, ceux de Versailles, de Saint-Cloud, etc.

Jet des draperies. L'imagination, le goût, la raison, en un mot, doivent guider le sculpteur ou le peintre dans cette partie essentielle de l'art. Il ne faut pas, comme Devos, Stradan et Goltzius, s'éloigner du vrai, en faisant contraster le jet des draperies avec l'action des figures. Une étoffe doit être jetée de manière qu'on trouve sans peine sa marche sur le corps qu'elle enveloppe, et qu'il semble qu'en la prenant par un coin, on puisse en dépouiller la figure qu'elle habille. Quelque vraie que paroisse cette méthode, quelque connue qu'elle soit, rien néanmoins n'est plus commun que de trouver, même dans de fort bons tableaux, des figures dont on a peine à suivre la marche du vêtement. L'on ne parle ici que des vêtemens antiques; car nos habits modernes se saisissant de toutes les parties du corps, et n'ayant ni jeu ni ampleur, on conçoit qu'elles ne sont pas susceptibles d'un grand choix dans la manière de les poser. Le mouvement de la figure doit déterminer la nature des plis; ainsi lorsqu'elle est tranquille, l'étoffe doit être posée simplement; quand il y a de l'action, le jet de l'étoffe doit y participer et indiquer le degré de son mouvement. Le jet sera aussi déterminé par l'espèce des vêtemens, qui doivent varier selon le pays, le rang, l'âge et le sexe de la figure. Dans le jet, il faut observer un ordre relatif aux parties du corps que recouvre la draperie. Par l'ordre des plis, on grandit ou on diminue les masses des ombres et des clairs; on indique les articulations, et en caressant les diverses parties du corps, on augmente encore leur action, bien loin de l'affoiblir. Il y a une gradation à observer en jetant les étoffes, Cette gradation est relative à la marche générale de la composition, et à l'attitude de chaque figure en particulier. On étend ou on resserre les vêtemens sur les acteurs d'une scène pittoresque, selon le degré d'intérêt et de lumière ou d'ombre qu'elle doit produire. Quant à la gradation du jet des draperies, relatif à chaque figure, *voy.* le mot Plis. Quoique la grace dans le jet des draperies semble dépendre de celle qui se trouve dans les figures

qu'elles couvrent, il existe cependant une grace absolument propre à l'art de draper. On trouve de la grace dans un rideau retroussé ou dans un manteau jeté sur un meuble, lorsque leur mouvement est doux, qu'il contraste et cependant s'enchaîne avec les objets qui les avoisinent. C'est dans ce cas surtout que le hasard, le caprice, une main heureuse, offrent des succès qu'un froid raisonnement n'auroit pas produits. Mais cette grace qu'on sent et qu'on ne rencontre que lorsqu'on ne la cherche pas, devient style, manière, quand on veut la commander. Ainsi Pierre Berettini de Cortone, à force de vouloir par ses draperies, caresser avec grace les membres de ses figures, finit par les masquer, et par dénaturer le caractère des étoffes; Michel-Ange, par un excès opposé, ne voulant rien perdre de ses grandes formes, colloit ses draperies sur le corps, plutôt qu'il ne les jetoit. On auroit de la peine à rien citer de plus parfait dans l'art de disposer les draperies, que les ouvrages de Raphaël; vrai, simple, grand, gracieux, varié selon le caractère et l'expression de chaque figure, il pourroit seul fournir la matière d'un long traité sur l'art de jeter les étoffes. Les peintres et les statuaires se sont toujours plaints, avec raison, de la forme roide et mesquine des vetemens modernes. Quoiqu'effectivement ils aient toujours été peu favorables aux arts, ils le sont devenus moins que jamais depuis quelques années. On voit par les statues des hommes célèbres du siècle dernier, que d'habiles sculpteurs ont su tirer parti de l'habit que portoient les François sous le règne de Louis XIV. Les statues de Pascal, de La Fontaine, etc. à ne les considérer que pour cette partie, peuvent sembler même plus pittoresques que les statues antiques vêtues de la simple tunique. Les culottes larges formoient d'aussi bons plis que les braies de quelques nations étrangères, qui se voient sur des bas-reliefs de l'ancienne Rome. Les deux vêtemens nommés *veste* et *surtout* avoient de l'ampleur et se prêtoient à des mouvemens que l'on pouvoit saisir avec succès. Mais comment les artistes du siècle prochain pourront-ils représenter les hommes qui vivent aujourd'hui? Un gilet court et serré, un habit qui n'habille pas, une énorme cravate, un collet élevé qui cache le col et une partie des joues, tout le vêtement enfin, étroit et collé sur la chair, voilà ce que la mode actuelle prépare aux artistes futurs. Cette manière de s'habiller cache nécessairement les beautés du corps, c'est-à-dire les mouvemens variés des muscles, les finesses des articulations, la fermeté des parties apparentes des os, qui contraste avec la mollesse ondoyante des parties musculeuses. *Voy.* DRAPERIES.

JETONS. Les *jetons* sont plus anciens peut-être que l'arithmétique même, pourvu qu'on ne les prenne pas pour ces pièces de métal qui ont été pendant long-temps si communes en France et ailleurs. On doit donc appeler de ce nom des petites pierres, des coquillages, des noyaux, qui suffisoient autrefois aux calculs journaliers des peuples qui méprisoient ou qui ne connoissoient pas l'or et l'argent. C'est ainsi qu'en usent encore aujourd'hui la plupart des nations sauvages. Cette manière de compter avec des coquillages ou des petites pierres est au fond trop simple et trop naturelle pour ne pas en placer l'origine aux premiers âges du monde. Suivant Hérodote, les Ægyptiens, outre leur manière de compter avec des caractères, employoient des petites pierres d'une même couleur, qu'ils plaçoient de la droite à la gauche; les Grecs, au contraire, les disposoient de la gauche à la droite. Ces petites pierres, plates, polies et ar-

rondies, furent appelées par les Romains *calculi*, d'où sont venus, sans doute, les mots *calcul* et *calculer*. Ce qui porte à croire que ceux-ci s'en servirent long-temps, c'est que *lapillus* est quelquefois synonyme de *calculus ;* Horace en fournit un exemple. Lorsque le luxe s'introduisit à Rome, on commença à employer des calculs d'ivoire. Au reste, beaucoup d'expressions faisant allusion à l'addition ou à la soustraction des jetons dans les comptes, prouvent que, parmi les Romains, la manière de compter ainsi étoit très-ordinaire. C'étoit la première arithmétique qu'on apprenoit aux enfans, de quelque condition qu'ils fussent. Des jetons faits avec des petites pierres blanches ou noires, servoient à marquer les jours heureux ou malheureux. Une autre espèce de jetons, outre la couleur, avoit d'autres marques de valeur, comme des caractères ou des chiffres peints, imprimés ou gravés ; tels étoient ceux dont l'usage avoit été établi par les loix pour la liberté des suffrages, dans les assemblées du peuple et du sénat. Cicéron nous apprend que ces sortes de jetons étoient de bois mince, poli, et frotté de cire de même couleur ; ils servoient également pour les calculs. On en voit la forme sur une médaille de la famille Cassia. On peut ranger encore au nombre des jetons les bulletins dont on se servoit dans les jeux publics, et par lesquels on décidoit du rang que devoient prendre les athlètes pour combattre : ces jetons s'appeloient *calculi athletici*. Les Romains n'en ont point eu d'or, d'argent ou de quelqu'autre métal ; il paroît seulement, d'après un passage de Pétrone, que, sous Néron, ils employèrent la monnoie courante à la manière des jetons.

Ce n'est guère qu'en France qu'on peut trouver l'origine des véritables jetons de différens métaux, encore n'y remonte-t-elle pas au-delà du 14e siècle. On n'oseroit en fixer l'époque au règne de Charles VII, quoique ce soient le nom de ce prince avec les armes de France, qui se voyent sur le plus ancien jeton d'argent du cabinet national. Les noms qu'on leur donna d'abord, et qu'ils portent sur une de leurs faces, sont ceux de *gettoirs*, *gettouirs*, *getteurs*, *giets*, *gets et gietons*, et depuis près de deux siècles, *jetons*. Il paroît que tous ces noms, ou pour parler plus juste, ce nom varié seulement par les changemens arrivés dans la langue et dans l'orthographe, devoit son étymologie à l'action de compter ou de jeter, *à jactu*, parce que peut-être aussi s'en servoit-on comme aujourd'hui, de la monnoie courante, pour jouer à ce que nous appelons improprement le *palet* ou *petit-palet*. Les jetons les plus anciens de cette dernière espèce, que Saumaise a latinisés en les nommant *jacti* ou *jactones*, n'offroient dans leurs inscriptions que le sujet pour lequel ils avoient été faits : *Pour les Comptes*, *Pour les Finances*. On lit sur quelques-uns de ceux qui ont été frappés sous le règne de Charles VIII : *Entendez bien et loyaument aux comptes*. Sous Anne de Bretagne : *Gardez-vous de mescompter*. Sous Louis XII : *Calculi ad numerandum reg. jussu Lud. XII.* Et sous quelques rois suivans : *Qui bien jetera, son compte trouvera.* L'usage des jetons pour calculer étoit si fort établi, que les rois en faisoient fabriquer des bourses pour être distribuées aux officiers de leurs maisons qui étoient chargés des états de depense ; aux vérificateurs de ces états, et aux personnes qui avoient le maniement des deniers publics. La nature ou l'objet de ces comptes s'exprimoient ainsi dans les légendes : *Pour l'écurie de la royne*, sous Anne de Bretagne ; *Pour l'extraordinaire de la guerre*, sous François I ; *Pro pluteo domini Delphini*,

sous François II. Quelquefois ces légendes portoient le nom des cours à l'usage desquelles ces jetons étoient destinés. *Pour les gens des comptes de Bretagne ; Gettoirs aux gens des finances ; Pro camera computorum Bressiæ.* Quelquefois aussi on y trouve le nom des officiers même à qui on les destinoit. Ainsi il y en a sur lesquels on lit ceux de *Raoul de Refuge*, maître des comptes de Charles VII, de *Jean de Saint-Amadour*, maître-d'hôtel de Louis XII ; de *Thomas Boyer*, général des finances sous Charles VIII ; de *Jean Testu*, conseiller et argentier de François I, et d'*Antoine de Corbie*, contrôleur sous Henri II. Dans la suite on s'est appliqué à les perfectionner ; on a mis au revers du portrait du prince des devises ingénieuses ; on en a aussi frappé à l'occasion d'événemens importans.

La chaîne des jetons historiques commence à Louis XIII. Le premier a rapport à un acte public et solemnel, par lequel il consacra sa personne et la France. L'un des côtés représente un autel antique, sur lequel est posée la couronne royale ; le nom de Louis XIII remplit le panneau carré de l'autel, avec cette inscription : *Gallia fundata.* Au revers est une petite chapelle en forme de ruche, avec un essaim d'abeilles, au milieu duquel est le roi, on lit ces mots dans le cercle extérieur, *Regis ad exemplum.* Il en parut quelques-uns à l'occasion de la naissance des enfans qu'eut le même prince après vingt-deux ans de mariage. Mais ces jetons se multiplièrent beaucoup plus sous Louis XIV. Le premier de son règne est relatif à l'éducation de son enfance ; les autres sont destinés à rappeler des faits plus ou moins intéressans. En 1701, on accorda à l'académie des jetons d'argent, qui se distribuoient chaque jour d'assemblée aux membres présens. Pendant long-temps les départemens du trésor royal, des parties casuelles, de la guerre, de la marine et des galères, etc., eurent aussi les siens ; l'académie des inscriptions étoit chargée d'en composer le dessin et les devises. L'usage s'établit de donner dans les assemblées un jeton de la valeur du droit de présence ; aussi les tribunaux, les académies, les confréries, les communautés de marchands, toutes les corporations firent frapper des jetons avec des symboles et des devises relatives à l'objet de leur institution. Cet usage existe encore aujourd'hui. Mais l'emploi des jetons pour le calcul se restreignit insensiblement, et on ne les voit plus circuler depuis le dernier siècle, que sur les tables de jeu ; en argent chez les grands et les gens riches, et en ivoire chez les gens moins aisés. J'oubliois de dire qu'autrefois les villes, les compagnies et les seigneurs particuliers en firent aussi fabriquer à leur nom et à l'usage de leurs officiers. Leur emploi devint, pendant un temps, si nécessaire pour toutes sortes de comptes, que dans la dot d'une fille à marier on comprenoit la science qu'elle avoit dans cette sorte de calcul. Les Etats voisins imitèrent la France dans la fabrique des jetons de métal. Il en parut en Lorraine, dans les Pays-Bas, en Allemagne et ailleurs, avec des légendes françaises : *Pour les gens de comptes de Bar, de Bruxelles*, etc. etc. Tout ce qu'on peut recueillir sur cette matière dans les auteurs anciens, se réduit à quelques passages très-peu étendus. Parmi les modernes, on peut citer avec avantage l'*Histoire de Louis-le-Grand par les médailles, emblêmes, devises, jetons*, etc., par *Claude-François* Menestrier ; Paris, 1693, in-fol. avec fig. On lira encore avec plaisir, dans le Recueil de l'Académie des Inscriptions, t. V, pag. 259, un article intitulé, *De l'Origine et de l'usage des Jetons.*

Jeu. En musique, c'est l'action

de jouer d'un instrument. (*Voyez* Jouer.) On dit *plein-jeu*, *demi-jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les sons de l'instrument. Ce mot se prend aussi pour indiquer le talent de l'exécution, et dans ce sens on dit qu'un artiste a un *beau jeu*, *un grand jeu*, pour dire *une belle*, *une grande exécution*.

Jeu céleste. *Voy.* Clavecin.

Jeux. On nomme ainsi les petits génies que les poëtes ont placés à la suite de Cupidon et à la cour de Vénus. Ils sont représentés comme des enfans ailés ou non ailés. Les artistes les ont employés dans ces compositions riantes où ils ont retracé la puissance de Cypris, ou quelque héros plongé dans la mollesse et les plaisirs, comme Renaud dans le palais d'Armide. *Voy.* Enfans, Plaisirs, Ris.

Jeux des enfans. Winckelmann, dans son *Essai sur l'Allégorie*, dit qu'ils étoient représentés par des petits osselets ou astragales. C'est par cette raison, dit-il, que Phraates envoya des astragales d'or à Démétrius, échappé plusieurs fois d'une prison où il avoit été bien traité, et toujours repris, pour lui reprocher par-là son étourderie enfantine.

Jeux d'orgue. *Voy.* Orgue.

Jeux. On appelle ainsi les spectacles publics qu'ont eus la plupart des peuples pour se délasser ou pour honorer leurs dieux. Les Grecs et les Romains sont les peuples dont les jeux nous sont les plus connus. La religion consacra chez eux ces sortes de spectacles: on n'en connoissoit point qui ne fût dédié à quelque dieu en particulier, ou même à plusieurs ensemble: un arrêt du sénat romain l'ordonnoit expressément. On commençoit toujours leur solemnité par des sacrifices et d'autres cérémonies religieuses; en un mot, leur institution avoit pour motif apparent la religion ou quelque pieux devoir. Les jeux publics étoient ou gymniques ou scéniques. Les jeux gymniques comprenoient tous les exercices du corps, la course à pied, à cheval, en char; la lutte, le saut, le javelot, le disque, le pugilat ou le pentathle, et ces jeux avoient lieu dans le *Gymnase*, la *Palestre*, le *Stade*, le *Cirque*, etc. (*V.* ces mots.) Les jeux scéniques étoient représentés sur un théâtre ou sur la scène, qui est prise pour le théâtre entier. (*V.* Scène.) Dans tous ces jeux il y avoit des juges pour décider de la victoire. (*Voy.* Gymnastique.)

De tous les peuples, les Grecs ont été sans doute celui qui s'est appliqué le plus aux jeux publics, et qui récompensoit les vainqueurs dans les jeux, autant et le plus souvent d'une manière plus distinguée que les guerriers qui avoient sauvé leur patrie, ou les sages législateurs et chefs de l'Etat qui l'avoient fait prospérer en temps de paix. Euripide, dans un frangment de son *Autolycus*, conservé par Athénée, censure la manie de ses compatriotes pour les jeux publics; mais lorsque la Grèce fut subjuguée par les Romains, elle devint de jour en jour plus prononcée; les Romains favorisèrent même ce goût, parce qu'il empêchoit les Grecs de s'occuper d'idées de liberté, et qu'ils ne songeoient point ainsi à secouer le joug qui venoit de leur être imposé. Il semble même, d'après ce que nous font voir les médailles, que plus l'état des provinces devint désespéré, plus le nombre des espèces de jeux augmenta. Depuis le temps de Septime Sévère on trouve sur les médailles l'indication de beaucoup de jeux nouveaux, dont précédemment il n'avoit pas été question; mais leur nombre n'a jamais été plus grand que sous Valérien et Gallien, c'est-à-dire, sous les règnes où les provinces étoient le plus négligées.

Les jeux les plus anciens et les plus célèbres de la Grèce étoient, selon une épigramme de l'Anthologie, au nombre de quatre : les jeux *olympiques*, consacrés à Jupiter ; les jeux *pythiques*, consacrés au divin Apollon ; les jeux *isthmiques*, célébrés à l'honneur de Palæmon, et les jeux *néméens*, en mémoire d'Archemore. Dans les commencemens, chacun de ces jeux avoit un lieu spécialement consacré à sa célébration. Les jeux olympiques se célébroient à Olympie, dans la province Pisatis en Elide ; les jeux pythiques près de Delphes, les isthmiques, sur l'isthme de Corinthe ; les jeux néméens enfin, dans un bois près de Cleonæ, ville d'Argolide sur les confins du territoire de Corinthe. A ces quatre jeux on peut ajouter les jeux *actiaques* et *capitolins*, célébrés les premiers à Nicopolis, les autres à Rome. Ces deux derniers furent établis beaucoup plus tard que les précédens, mais ils acquirent bientôt la même célébrité. Par la suite ces mêmes jeux furent aussi célébrés dans d'autres villes, et l'on trouve les jeux olympiques, pythiques et actiaques sur-tout, indiqués sur les médailles de beaucoup de villes, qui avoient donné la forme de l'un ou de l'autre de ces jeux aux jeux indigènes qu'elles avoient eu la coutume de célébrer. C'est ainsi sans doute que les expressions *Isaction*, *Isolympion*, *Isolympia*, qu'on lit sur plusieurs marbres rapportés par CHANDLER et CORSINI, ne signifient autre chose que des jeux semblables aux jeux olympiques et actiaques, mais célébrés dans d'autres villes que celles où les véritables jeux de ce nom avoient lieu. Le mot grec *isos*, qui entre dans la composition des expressions indiquées, signifie *semblable*, *pareil*. Souvent même on donnoit à des jeux particuliers le nom d'*Olympiques*, par la raison seulement qu'on ne les célébroit que chaque cinquième année, ainsi que les jeux olympiques de la Grèce.

Les noms des jeux dont il est fait mention dans les inscriptions lapidaires et sur les médailles, se terminent ordinairement en A, tels qu'*Olympia*, jeux olympiques, *Pythia*, jeux pythiques, etc. Les Latins ont imité en cela les Grecs, et ils ont appelé également *Neronia* des jeux institués par Néron, et célébrés tous les cinq ans. Sur les médailles, les jeux sont souvent désignés par le mot *hiéros*, sacré, parce qu'on les célébroit en l'honneur des dieux et des héros. De là les vainqueurs de ces jeux étoient appelés *hieronicæ*. Les types qu'on voit sur les médailles frappées en mémoire des jeux, sont une ou plusieurs urnes, amphores ou cratères, qui servoient de prix pour récompenser les vainqueurs ; quelquefois des pommes, qui servoient aussi de prix ; une ou quelques palmes placées dans ces vases ; une couronne, pour indiquer celle dont on couronnoit les vainqueurs ; un temple, pour rappeler celui du dieu en l'honneur duquel les jeux se célébroient ; quelquefois, au lieu du temple, on voit la figure du dieu même.

Quant aux noms donnés à ces différens jeux, ils les ont eus, soit d'après celui du dieu auquel ils étoient consacrés, tels que ceux appelés *Asclepia*, *Cabiria*, *Helia*, *Heraclea*, *Pythia*, etc. ; soit d'après le nom d'un roi, tels que les *Alexandrea*, *Attalea* ; soit d'après quelqu'empereur, tels étoient les *Cæsarea*, *Augustea*, *Sebasmia*, *Commodiana*, *Gordiana*, etc. : il y avoit même aussi des jeux célébrés dans différentes provinces, et appelés d'après les noms des gouverneurs ; tels étoient les jeux *Mucia* en Asie, les *Marcellea* à Syracuse, et surtout les *Verrea*, sur lesquels on peut consulter le second discours de Cicéron contre Verrès, au chap. 21. Quelquefois ces jeux prenoient leur

nom du lieu où on les célébroit, tels que les *Actia, Nemea, Isthmia, Olympia, Capitolina, Ephesia*, ou bien de la manière de les célébrer, tels que les *Arista*, les *Mystica*, les *Œcumenica*, les *Megala*, les *Periodica*, etc.; ou bien d'un certain événement, tels étoient les *Epinicia*, les *Philadelphea*, les *Epidemia*, les *Théogamia*.

Plusieurs villes grecques s'étoient liées ensemble par des alliances, et tenoient à de certaines époques des assemblées pour délibérer sur leurs intérêts communs; ces alliances portoient le nom de *Koinon*, Communauté, et les Romains les désignoient sous le nom de *Commune*. Lorsque les Romains eurent subjugué les Grecs, ces assemblées ne purent plus s'occuper des intérêts des villes alliées; comme on ne vouloit pas cependant supprimer les assemblées même, on y celebroit des jeux qui sont rappelés sous le nom de *Koinon*, sur plusieurs médailles qui offrent à-peu-près les mêmes types que celles frappées en mémoire des autres jeux. C'est ainsi qu'on trouve des médailles frappeés par le *Koinon* ou la *Communauté d'Asie*, c'est-à-dire, de l'Asie mineure, soumise autrefois aux rois de Pergame, et dont les Romains avoient été mis en possession par le testament d'Attale; par le *Koinon de Bithynie*, de *Cappadoce*, de *Cilicie*, de *Crète*, de *Cypres*, de la *Cyrénaïque*, de la *Galatie*, de l'*Ionie*, de *Lesbos*, de la *Lycaonie*, de la *Macédoine*, de la *Phœnicie*, de la *Phrygie*, du *Pont*, de la *Syrie*, de la *Thessalie* et de la *Thrace*.

Les jeux indiqués sur les médailles portent les noms suivans: *Actia*, célébrés auprès du promontoire Actium en Acarnanie, en mémoire de la victoire d'Auguste remportée sur Marc-Antoine et Cléopâtre; ces jeux sont rappelés sur des médailles d'Ancyra en Galatie, frappées sous Salonine; de Bostra en Arabie, frappées sous Philippe; de Nicomédie en Bithynie, frappées sous Caracalla; de Pergame en Mysie, frappées sous Valérien le Vieux; de Perinthe en Thrace, frappées sous Caracalla, etc.: *Agonothesia*, sur une medaille publiée dans le troisième recueil de Pellerin, et frappée probablement à Thessalonique en Macédoine; *Alexandrea*, jeux célébrés en mémoire d'Alexandre-le-Grand, et indiqués sur des médailles d'Odessa et de Byzance en Thrace, sous Gordien; sur une médaille de la Macédoine, et sur une de Philippopolis en Thrace, sous Caracalla. Quant à ceux de cette dernière ville, il paroît que ce n'étoient que des jeux temporairement célébrés en l'honneur de Caracalla. Les jeux *Alexandrea* célébrés dans les deux villes de la Thrace, paroissent avoir été établis immédiatement en l'honneur de Gordien, qui, selon Capitolinus, avoit protégé la Thrace et la Mœsie contre les incursions des barbares, et que les Grecs, par flatterie, comparoient à Alexandre-le-Grand. *Antoniniana*, célébrés par flatterie en l'honneur sur-tout de Caracalla et d'Elagabale qui s'etoient attribués le surnom d'Antonin; ils sont cités sur des médailles de Byzance, de Cyzique en Mysie, de Nicomédie en Bithynie, de Tyana en Cappadoce, frappées sous ces deux empereurs; *Arista*, c'est-à-dire, les meilleurs, pour indiquer l'excellence de ces jeux; on les trouve indiqués sur une médaille de Valérien, frappée à Thyatire en Lydie; *Asclepia*, célébrés en l'honneur d'Esculape depuis des temps très-reculés, à Epidaure en Argolide, sur une médaille de laquelle ils sont cités, et par la suite aussi dans d'autres villes, nommément à Pergame en Mysie; *Attalea*, en l'honneur d'Attale, roi de Pergame, et célébrés jusqu'au temps de Gordien à Aphrodisias en Carie, ainsi qu'on le voit

par les médailles de cette ville ; *Augustea*, appelés aussi *Sebasmia*, célebrés dans beaucoup de villes en l'honneur d'abord d'Auguste et ensuite des empereurs indistinctement; ils sont rappelés sur les médailles de plusieurs villes, frappées sous différens empereurs : *Aurelia*, jeux célébrés en l'honneur d'Aurélius Antoninus, et cités sur une médaille de Tarse ; *Cabiria*, en l'honneur des Cabires adorés à Thessalonique ; ces jeux sont cités sur une médaille de cette ville, frappée sous Gordien : *Capitolina*, jeux institués à Rome par Furius Camillus, lorsque le Capitole eut échappé à la ruine dont il étoit menace par les Gaulois : les jeux capitolins ayant tombé dans l'oubli, Domitien les rétablit l'an de Rome 839, et leur donna plus de célébrité. Suétone, Censorinus et Stace en ont parlé, et ont consigné les loix qui s'y observoient. Les médailles d'Antioche en Carie, et d'Ælia Capitolina en Judée, nous font voir que le culte de Jupiter Capitolin, et avec lui les jeux capitolins, se répandirent dans différentes provinces de l'empire romain. *Cendresia* ; ces jeux ne paroissent avoir été célébres qu'à Philippopolis en Thrace ; ils ne sont cités sur aucun autre monument que sur une médaille de cette ville, frappée sous Elagabale. Aucun auteur n'a pu en donner jusqu'à présent des notions raisonnables ; *Chrysanthina*, on ne connoît pas de détails sur ces jeux, qui d'après les médailles, les inscriptions et les auteurs, paroissent n'avoir été célébrés qu'à Sardes en Lydie ; ils sont fréquemment rappelés sur les médailles de cette ville, frappées sous Sévère et sous ses successeurs. Eckhel dit avec Vaillant, qu'à juger d'après le nom *Chrysanthina*, le prix donné au vainqueur de ces jeux étoit une couronne tressée de feuilles d'or. Venuti pense que la couronne étoit faite de la fleur appelée chrysanthemum. *Commodiana*, en l'honneur de l'empereur Commode à Nicomédie, à Nicæa en Bithynie, à Tarsus en Cilicie, ainsi que le dit Dion Cassius, et qu'on le voit par plusieurs inscriptions et par des médailles de ces deux dernières villes. *Coræa*, jeux célébrés en l'honneur de Proserpine, que les Grecs surnommoient *kora*, la vierge ; ils sont rappeléss sur une médaille de Sardes en Lydie, frappée sous Caracalla, et sur une autre de Tarsus en Cilicie, frappée sous Valérien. Les médailles de Sardes font suffisamment voir que Proserpine y étoit principalement adorée. *Demetria* : on célébroit des jeux de ce nom à Nicomédie en Bithynie, en l'honneur de Cérès, appelée en grec *Demeter* ; ils sont rappelés sur les médailles de cette ville, frappées sous Caracalla et Elagabale. On célébroit aussi des *Demetria* en l'honneur de la même déesse, à Eleusis, dans l'Attique ; les Romains les appeloient *Cerealia*, et il en est fait mention sur les deniers de la famille Memmia. A Athènes on célébroit aussi des *Demetria*, mais en l'honneur de Demetrius Poliorcètes. *Didymea* ; ces jeux furent célébrés en l'honneur d'Apollon Didyméus, à Milet en Ionie, ainsi qu'on le voit par les médailles de cette ville et par un des marbres d'Oxford. *Dionysia*, jeux et fête célébrés en l'honneur de Bacchus après les vendanges; ils sont indiqués sur une médaille frappée sous Valérien jeune à Nicee en Bithynie, ville qui regardoit Bacchus comme son fondateur. *Dusaria*, jeux célébrés en l'honneur de Bacchus, à ce qu'il paroît, surtout en Arabie; ils sont rappelés sur quelques médailles frappées, sous Æmilien, Décius et Philippe, à Bostra et à Adraa, villes situées en Arabie, et sur une autre frappée à Germe en Galatie, avec la tête d'Etruscilla. *Epidemia*; ces jeux sont rappelés sur une médaille de Périnthe en Thrace,

frappée sous Sévère, sans doute en mémoire d'un voyage par mer que cet empereur avoit fait à Périnthe; selon Meursius, on célébroit même dans les familles des fêtes appelées *Epidemia*, en réjouissance de l'arrivée d'un ami, d'un parent, etc. A Delphes, on célebroit une fête et des jeux de ce nom, en mémoire de l'arrivée d'Apollon dans cette ville; on voit par une inscription publiée par Chandler, qu'on célébroit aussi des *epidemia* à Byzance. *Ephesia*, célébrés à Ephèse en Ionie, probablement en l'honneur de Diane d'Ephèse : ces jeux sont indiqués sur une médaille de cette ville, frappée sous Gallien. *Epinicia*, jeux célébrés en réjouissance de quelque victoire, ainsi qu'on le voit par leur nom même; les villes grecques célébrèrent souvent des epinicia sous la domination des empereurs romains, à qui ils vouloient prouver ainsi leur attachement. La victoire d'Actium fut célébrée dans plusieurs villes par des *epinicia*; les habitans de Tarse en Cilicie, célébrèrent des *epinicia* en réjouissance d'une victoire remportée par Sévère sur Pescennius, dans les environs de leur ville; ces mêmes jeux sont aussi rappelés sur les médailles de beaucoup de villes, frappées sous différens règnes. *Gordiana*, jeux célébrés en l'honneur de Gordien III, et rappelés sur des médailles d'Aphrodisias en Carie, sous le règne de Gordien. *Helia*, jeux consacrés au soleil, en grec *helios*, et célébrés avec beaucoup d'appareil à Rhodes, à Emisa, à Odessus en Thrace, etc. on les trouve indiqués sur des médailles de ces deux dernières villes, frappées sous Elagabale et sous Gordien. *Heraclea*, jeux célébrés en l'honneur d'Hercule par la plupart des villes où Hercule étoit adoré, telles que Périnthe et Tyr, sur les médailles, frappées sous Sévère, Caracalla, Elagabale, etc. *Heræa*, ces jeux consacrés à Junon, en grec *hèra*, étoient célébrés avec beaucoup de solemnité à Argos, ville consacrée à Junon; on les trouve indiqués sur une médaille de cette ville frappée sous Antonin-le-Pieux. *Iselastica*, ils sont rappelés sur des médailles de Sidon en Phœnicie, à la tête d'Elagabale, d'Annia Faustina, et d'Héliopolis en Cœlesyrie, frappées sous Caracalla et sous Valérien; il paroît que le mot *iselastica* ne désigne pas une espèce particulière de jeux, mais une distinction accordée à certains jeux, et que souvent ils perdoient après en avoir joui pendant un certain temps. Selon Vitruve, Plutarque et d'autres auteurs anciens, les Grecs accordoient les plus grandes distinctions et des priviléges considérables à ceux qui avoient remporté la victoire dans les jeux olympiques, pythiques, isthmiques et néméens; ils les faisoient rentrer dans leur ville natale en triomphe, et par une brèche qu'on pratiquoit expressément dans le mur d'enceinte de la ville; c'est ainsi que, selon Suétone, Néron, de retour de la Grèce, fit son entrée à Naples. Diodore de Sicile et Ælien parlent de plusieurs de ces entrées solemnelles faites par ceux qui avoient été vainqueurs dans les jeux publics; on désignoit l'action de faire une de ces entrées solemnelles par le verbe *eiselaunein*, d'où est dérivé le mot *iselastica*, qui, selon la 119e et la 120e lettre du Xe livre de Pline le jeune, désignoit les jeux dont les vainqueurs avoient le privilége de faire une entrée solemnelle dans leur ville, ainsi qu'on l'a dit plus haut; certains jeux commencèrent, d'autres cessèrent d'être *iselastiques*, d'après le bon plaisir des princes. *Isthmia*, l'un des quatre principaux jeux publics de la Grèce; ils étoient célébrés sur l'isthme de Corinthe; ils avoient été institués d'abord par Sisyphus, roi de Corinthe, en l'honneur d'Ino et de

Mélicerte, jetés dans la mer par ordre d'Athamas, et reçus au nombre des dieux marins sous les noms de Leucothea et de Palæmon; Thésée les rétablit et les fit célébrer en l'honneur de Neptune; le prix des vainqueurs consistoit en une couronne de feuilles de pin; ces jeux sont rappelés sur des médailles d'Ancyra en Galatie, frappées sous Caracalla, sur beaucoup de médailles de Corinthe, et sur une autre de Nicée en Bithynie, frappée sous Valérien. *Latonia*, jeux célébrés en l'honneur de Latone, en grec *Lèto*, mère d'Apollon et de Diane; ils sont rappelés sur plusieurs médailles autonomes de Tripolis en Carie, et sur quelques autres de la même ville frappées sous Gallien; Latone étoit sur-tout adorée dans cette ville. *Megala*, c'est-à-dire *les grands*, ce mot n'indiquoit pas une espèce particulière de jeux, mais c'étoit une épithète pour désigner la magnificence de certains jeux; on trouve les jeux *Severea* rappelés avec cette épithète sur des médailles frappées sous Sévère à Nicomédie et a Nicee, deux villes de la Bithynie. *Mystica*, ce nom désignoit probablement des jeux célébrés dans les mystères; ils sont rappelés sur une médaille de Sidé en Pamphylie, frappee sous Valérien. *Naumachia*, jeux qui consistoient sans doute dans des courses de vaisseaux et de galères, ou dans un combat naval simulé; ces jeux sont indiqués sur une médaille de Gadara dans la Décapole, frappée sous Marc-Aurèle. *Nemea*, un des quatre principaux jeux publics de la Grèce; les jeux néméens furent institués, selon les uns, en mémoire d'*Archemorus* (*V*. ce mot dans mon *Dict. mythol.*), selon les autres, en mémoire de la défaite du lion de Némée par Hercule, et en l'honneur de Jupiter-Néméen; sur des médailles d'Argos en Argolide, frappées sous Hadrien ou sous Antonin-le-Pieux, on lit le nom des jeux *nemea*: mais il n'est pas sûr que ce soient ces jeux néméens, ou plutôt des jeux particuliers célébrés par les Argiens en l'honneur de Jupiter-Néméen. *Œcumenica*, ou *universels*, parce qu'il étoit permis à tout le monde d'y concourir, tandis que dans d'autres jeux on n'admettoit parmi les concurrens que ceux qui appartenoient à de certaines villes; ces derniers jeux étoient désignes par le mot *koinos*, c'est-à-dire *commun* a telles villes dont on ajoutoit les noms; les médailles de plusieurs villes font mention de jeux œcuméniques, entr'autres celles d'Adana en Cilicie, avec la tête de Julia Domna; d'Attalia en Pamphylie, frappées sous Saloninus; d'Ephèse sous Elagabale; d'Héliopolis en Cœlésyrie; de Nysa en Carie, sous Valérien; de Tarsus en Cilicie, sous Commode, etc. *Olympia*, les jeux olympiques étoient les plus célèbres et les plus anciens parmi les quatre principaux jeux publics de la Grèce; on les célébroit auprès d'Olympie en Elide; institués par Hercule, ils étoient tombés dans l'oubli lorsqu'Iphitus les rétablit: nous n'avons point de médaille antique qui rappelle ces jeux olympiques célébrés dans l'Elide; les Eléens paroissent s'être appliqués sur-tout à l'agriculture, et ne pas avoir eu soin de consacrer par des monumens ce qui pouvoit contribuer à leur gloire; on trouve que les jeux olympiques sont rappelés sur un grand nombre de médailles frappées dans d'autres villes situees hors de l'Elide, telles q l'Attalie en Pamphylie, Ephèse, la Macedoine, Magnésie, Thyatire et Tralles en Lydie, Pergame en Mysie, Sidé en Pamphylie, Tarse en Cilicie, soit que les jeux qu'on célébroit dans ces villes fussent une imitation des véritables jeux olympiques, soit qu'on les appelât ainsi seulement parce qu'on les répétoit tous les cinq ans,

ainsi que les jeux olympiques. *Panionia*, jeux célébrés par les douze, et plus tard par les treize plus anciennes villes de l'Ionie; il en est fait mention sur une médaille de Milet en Ionie, avec la tête de Salonine, et sur d'autres encore. *Philadelphia*, ces jeux institués par plusieurs villes de la Grèce, pour obtenir des dieux la concorde entre Caracalla et Géta, objet pour lequel, selon Dion Cassius, le sénat romain avoit également fait des vœux, sont rappelés sur des médailles de beaucoup de villes, telles que Cæsarée en Cappadoce, Nicée en Bithynie, Périnthe en Thrace, Sardes en Lydie, Thessalonique en Macédoine; toutes ces médailles appartiennent au règne de Septime-Sévère, et portent aussi quelquefois la tête de sa femme Julia Domna, ou de ses deux fils Caracalla et Géta; dès le moment où Caracalla eut tué son frère Géta, il ne fut plus question de ces jeux, dont le nom est dérivé du mot grec *adelphos*, frère. *Prota*, c'est-à-dire les *premiers*, ce nom ne fut donné qu'aux jeux célébrés dans des villes qui, sur les médailles, s'attribuoient l'épithète *protè*, c'est-à-dire la première de la province. *Pythia*, les jeux pythiques tenoient, parmi les quatre principaux jeux publics de la Grèce, le premier rang après les olympiques; ils étoient dans l'origine célébrés près de Delphes en l'honneur d'Apollon; mais beaucoup d'autres villes grecques les avoient également adoptés; on trouve les jeux pythiques rappelés non-seulement sur des médailles de Delphes, mais encore sur des médailles d'Ancyra en Galatie, d'Hiérapolis et de Laodicée en Phrygie, des colonies Laodicée et Emisa en Syrie, de Milet en Ionie, de Nicée et de Nicomédie en Bithynie, de Perga et Side en Pamphylie, de Périnthe et Philippopolis en Thrace, de Thessalonique en Macedoine, de Tralles en Lydie, de Tripolis en Carie; plusieurs inscriptions nous rappellent aussi des jeux pythiques célébrés par d'autres villes que Delphes; c'est encore aux prix donnés dans ces jeux que font sans doute allusion les pommes qu'on voit sur des médailles de Laodicée en Syrie, et de Périnthe en Thrace. *Severea*, jeux institués en l'honneur de l'empereur Septime-Sévère, et rappelés sur des médailles de Cæsarée en Cappadoce, de Nicée et de Nicomédie en Bithynie, de Périnthe en Thrace, de Sardes en Lydie, de Tarsus en Cilicie. *Soteria*, célébrés en l'honneur de ceux qui avoient contribué au bonheur de leur patrie, ou bien en l'honneur d'Æsculape, dieu qui est souvent désigné par le surnom *sotèr*, c'est-à-dire *sauveur*. *Theogamia*, célébrés dans la Sicile en mémoire des noces de Pluton et de Proserpine; les théogamia sont aussi rappelés sur une médaille de Nysa en Carie, frappée sous Valérien, parce que Pluton et Proserpine y étoient principalement adorés. *Valeriana*, ces jeux sont rappelés sur une médaille d'Aphrodisias en Carie.

Les jeux romains eurent autant de magnificence que ceux des Grecs. On les distinguoit par le lieu où ils étoient célébrés, en *jeux du cirque* (*V.* CIRQUE), et en *jeux scéniques* (*V.* SCÈNE), ou par le nom du dieu à qui on les avoit dédiés; ceux-ci se divisoient en *jeux sacrés*; *jeux votifs*, parce qu'ils se faisoient pour demander quelque grace aux dieux; *jeux funèbres* (*V.* JEUX FUNÈBRES p. 146.), et *jeux d'amusement*, comme étoient, par exemple, les *jeux compitaux*. Les rois réglèrent les jeux romains pendant le temps de la royauté; mais après leur expulsion, dès que la république eut pris une forme régulière, les consuls et les préteurs présidèrent aux jeux circenses, apollinaires et séculaires. Les édiles plébéiens eurent la direction des jeux plébéiens; le

préteur, ou les édiles curules, celle des jeux dédiés à Cérès, à Apollon, à Jupiter, à Cybele, et aux autres grands dieux, sous le nom de *jeux mégalésiens*. Dans ce nombre de spectacles publics, il y en avoit qu'on appeloit spécialement *jeux romains*, et qu'on divisoit en grands, *magni*, et très-grands, *maximi*. Le sénat et le peuple ayant été réunis en 387 par l'adresse de Camille, la joie fut si vive dans tous les ordres de l'état, que, pour marquer aux dieux leur reconnoissance de la tranquillité dont Rome espéroit jouir, le sénat ordonna que l'on fît de grands *jeux* en l'honneur des dieux, et qu'on les célébrât pendant quatre jours, au lieu qu'auparavant les jeux publics n'avoient eu lieu que pendant trois jours, et ce fut ce changement qui fit appeler *ludi maximi* les jeux qu'on nommoit auparavant *ludi magni*.

Les jeux de *Castor et de Pollux*, qu'on célébroit à Rome tous les ans, avoient l'origine suivante : Le dictateur A. Posthumius, voyant les affaires des Romains dans un très-mauvais état, s'engagea par un vœu solemnel, au cas que la victoire les rétablît, à faire célébrer des jeux magnifiques en l'honneur de Castor et de Pollux. Le succès de la guerre ayant été favorable, le sénat, pour remplir le vœu de Posthumius, ordonna qu'on célébreroit chaque année, pendant huit jours, les jeux que le dictateur avoit voués. Ces jeux étoient précédés du spectacle des gladiateurs. Les magistrats, accompagnés de ceux de leurs enfans qui approchoient de l'âge de puberté, et suivis d'une nombreuse cavalcade, portoient les statues ou les images des dieux en procession, depuis le capitole jusqu'au grand cirque.

Les jeux appelés *Castrenses* étoient célébrés dans les camps par les soldats, pour entretenir leur vigueur et leur courage. On appeloit *instaurativi*, les jeux interrompus et rétablis. Les *lustrales* étoient célébrés le VII des calendes d'avril, en l'honneur de Mars; ils portoient encore le nom de *rubigalia*. On y faisoit le *lustre*, ou la purification et la consécration des trompettes, des armes et des enseignes militaires. Suétone, dans la vie de Caligula, parle de jeux qu'il appelle *Miscelli*, et qui étoient mêlés de toute espèce de spectacles, de combats d'athlètes, de gladiateurs, et de musiciens, de représentations de pièces de théâtre, etc. Les *jeux de Naissance* étoient célébrés pour honorer la mémoire de quelque personnage illustre, en fêtant le jour de sa naissance. « Hadrien, dit Spartianus, donna, pour célébrer l'anniversaire de sa naissance, pendant six jours, des combats de gladiateurs, et des chasses de plus de mille bêtes sauvages ». Le 4 des ides de juillet, on célébroit les jeux de naissance de Jules-César; le 9 des calendes de janvier, ceux de Titus; le 6 des calendes de novembre, ceux d'Hadrien; aux calendes d'avril, ceux d'Antonin, etc. etc. Les jeux *Novemdiales* étoient ainsi appelés parce qu'ils avoient lieu le neuvième jour après les funérailles. Comme on les célébroit en l'honneur des morts, les spectateurs, selon Servius, étoient couronnés de peuplier et portoient des habits de couleur rousse. Les jeux *Piscatorii* étoient célébrés au mois de juin, selon Festus, par le préteur de la ville au-delà du Tibre, en faveur des pêcheurs du Tibre qui ne vendoient pas leur poisson dans le *Macellum* (*V.* ce mot), mais dans la place de Vulcain, où l'on offroit à ce dieu des petits poissons tels que les donne le fleuve. Les *jeux des Pontifes* étoient ceux que donnoient les pontifes à leur avénement au pontificat. Les *jeux des Questeurs* étoient donnés par ces magistrats au commencement de leur questure. Les *jeux*

des Prêtres étoient célébrés dans les provinces par les nouveaux initiés au sacerdoce.

Les *jeux Apollinaires* furent établis à Rome, et célébrés la première fois sous la préture de Calpurnius, l'an de Rome 543 ; on les ouvroit en sacrifiant à Apollon un bœuf, et deux chèvres blanches ; et à Latone une vache ; toutes ces victimes avoient les cornes dorées. Ces jeux annuels se célébroient par les soins des quindécemvirs, le troisième jour avant les nones de juillet, ils consistoient en courses à cheval dans le cirque. Les types de plusieurs deniers de la famille Calpurnia ont rapport aux jeux Apollinaires. Tite-Live, dans le vingt-cinquième et vingt-sixième livre, et sur-tout Macrobe, dans le chapitre 17 du premier livre de ses Saturnales, ont traité en détail de l'origine de ces jeux.

Tous les ans on célébroit en l'honneur des dieux infernaux, les jeux appelés *Taurii*, dans le cirque de Flaminius situé hors de Rome, parce qu'il n'étoit pas permis d'évoquer dans la ville les divinités infernales. Ils avoient été institués sous le règne de Tarquin-le-Superbe, pour faire cesser une maladie épidémique dont les femmes enceintes étoient attaquées, et dont on attribuoit la cause à l'infection causée par les cadavres des taureaux immolés aux dieux, ou à de la chair de taureau corrompue dont on s'étoit nourri.

Les jeux *Parthiques* étoient célébrés à Rome en mémoire des victoires remportées par Trajan sur les Parthes. Il paroît que c'est de là que vient le grand nombre de contorniates avec la tête de Trajan, qu'on aura distribué dans ces jeux. Dans le calendrier de Philocalus, publié par Lambecius, il est question de *ludi francici*, jeux célébrés probablement depuis la victoire remportée sur les Francs et les Allemands par Constantin-le-Grand, qui, selon Eutrope, eut la cruauté de faire livrer leurs chefs aux bêtes féroces dans des jeux qu'il donna au peuple. *Voyez* aussi SÉCULAIRES, PIALIA, VOTIFS, CIRQUE, GYMNASE, GYMNASTIQUE.

Les jeux *funèbres* appartenoient aux cérémonies des funérailles chez les anciens. C'étoient des combats de gladiateurs. Cette coutume étoit très-ancienne, mais elle n'avoit pas toujours été la même ; d'abord on égorgeoit des captifs devant le bûcher ou sur le tombeau de celui en l'honneur de qui les jeux funèbres se célébroient ; c'étoient des victimes pour appaiser ses mânes. Achille, dans l'Iliade, fait célébrer des jeux funèbres pour les funérailles de Patrocle ; Ænée en fait autant pour celles de Pallas, fils d'Evandre. Dans ses Commentaires sur la guerre des Gaules, César rapporte que les Gaulois avoient le même usage. Dans la suite on fit combattre entr'elles les victimes qui pouvoient ainsi défendre et conserver leur vie. Cette coutume passa des Grecs aux Romains, chez qui ce cruel jeu s'appeloit *munus*, c'est-à-dire un présent. Le premier qui introduisit à Rome ce barbare exercice fut Junius Brutus, aux obsèques de son père ; ou, selon d'autres, ce furent Appius Claudius et M. Fulvius, pendant leur consulat. Les magistrats et les particuliers donnoient des jeux *funèbres*, et ils étoient quelquefois joints à des pièces de théâtre. L'empereur Claude ordonna qu'on célébreroit ces jeux tous les ans aux frais de l'Etat, à des jours fixés, et que les édiles en prendroient soin ; mais peu de temps après il les abolit. Il fut néanmoins toujours permis aux particuliers d'en faire représenter, pourvu qu'ils eussent 40 mille sesterces de revenus. Ce ne fut que Théodoric, roi des Goths, qui les abolit tout-à-fait à la fin du cinquième siècle. Outre ces jeux meurtriers et sanguinaires, célébrés aux funérailles

de celui dont on vouloit appaiser les mânes, on y célébroit aussi d'autres jeux ou combats, qui ne se terminoient point par la mort d'un des concurrens. Hygin, dans sa 273e fable, nous a laissé un catalogue de ceux qui avoient remporté le prix dans les différens jeux, sur la caisse ou le coffre de Cypselus. (*V.* COFFRE DE CYPSELUS.) Pausanias a vu les jeux funèbres qu'Acaste fit célébrer en mémoire de son père Pelias. On voit par le passage cité d'Hygin, que beaucoup de poëtes anciens se sont occupés à donner des descriptions de pareils jeux solemnels, soit dans des poésies lyriques composées en l'honneur des vainqueurs, soit dans d'autres poëmes, comme épisodes.

Sur les fêtes et les jeux solemnels des anciens Grecs, on peut consulter ce qu'en a rapporté POLLUX dans la trente-troisième section du premier livre et dans la septième du neuvième livre de son *Onomasticon*; la *Græcia feriata* de MEURSIUS, qui a parlé sur-tout de ceux des Athéniens; cet ouvrage est aussi réimprimé dans le 7e volume du *Thesaurus* de GRONOVIUS, où l'on trouve encore quelques autres traités sur la même matière; l'*Archæologia* de POTTER; les *Dissertationes agonisticæ* de CORSINI. — On trouvera des détails sur les jeux célébrés par les Romains en l'honneur des dieux et des morts, dans le Traité de GUTHERIUS, *de Jure Pontificio*, inséré dans le 5e volume du trésor de GRÆVIUS; consultez aussi le Traité d'*Everard* OTTO, *de Ædilibus Coloniarum*, etc.

Quant aux différens jeux publics célébrés par les Grecs et les Romains, nous avons indiqué les médailles et monumens sur lesquels il en est fait mention. Les auteurs qui ont publié ces médailles, tels que VAILLANT, PELLERIN, etc. ont en même temps rassemblé quelques détails à cet égard. On peut surtout consulter ce qu'ECKHEL a dit à ce sujet dans le quatrième volume de sa *doctrina Numorum*.

JEU DE PAUME. La paume faisoit partie de la Gymnastique (*V.* ce mot) des anciens, et se nommoit *Sphæristique*. (*V.* ce mot.) Pline attribue l'invention de cet exercice à un certain Pythus ou Picus, dont il ne nous apprend ni le pays ni le siècle. Selon Athénée, il est dû à Nausicaa, fille du roi Alcinoüs. Dicéarque en faisoit honneur aux Sicyoniens, et Hippasus aux Lacédémoniens, qui passent d'ailleurs pour avoir été les premiers à mettre en vogue la plupart des exercices du corps. Hérodote en attribue l'établissement aux Lydiens. Quoi qu'il en soit, il paroît que ce jeu est de la plus haute antiquité, puisqu'Homère en parle dans plusieurs endroits de l'Odyssée. Les Grecs le perfectionnèrent, et y introduisirent mille variétés, qui contribuoient à le rendre plus divertissant. A leur imitation, les Romains s'y appliquèrent, et firent construire des bâtimens publics destinés à la paume. Les empereurs dans leurs palais, et de riches particuliers dans leurs maisons de campagne, eurent ce qu'on appeloit des *sphæristères*. C'est là tout ce que l'histoire nous a transmis sur ce sujet, que quelques écrivains, et notamment Timocrate de Lacédémone, avoient traité; mais leurs ouvrages ne sont pas venus jusqu'à nous. On n'est pas mieux instruit de l'époque où le jeu de la balle s'est établi chez les modernes. Tout ce qu'on peut dire, c'est que pendant long-temps on se servit de la paume de la main, et que de là sans doute lui est venu le nom de *jeu de paume*. D'abord on joua à main nue; on imagina ensuite des gants doubles, et enfin on s'arma d'une espèce de gantelet garni de cordes, ou de cordes à boyau, ou de filamens de nerf, invention qui probablement donna l'idée de la ra-

quette telle que nous la voyons aujourd'hui. A cet instrument on ajouta, depuis, le battoir. On ignore le temps où l'on commença à construire des bâtimens couverts pour l'exercice de la paume. Mais cela ne fit point renoncer à l'usage de jouer en plein air. L'arêne se trouve dans certaines villes au milieu de grands pâtis, ou entre de longues allées d'arbres, ce qui a donné lieu au nom de *jeu de la longue paume*, par opposition à l'autre, qui a beaucoup moins d'étendue.

La paume ordinaire se joue dans une vaste salle couverte, beaucoup plus longue que large, dont le toit est soutenu par des poutres; les murs du fond sont pleins, et les murs latéraux ne vont qu'aux deux tiers de la hauteur du bâtiment, et sont peints en noir; le reste est ouvert, afin que le jeu soit éclairé par-tout également : il y a auprès une galerie de passage, et dans un des fonds une galerie avec des siéges pour les spectateurs. Tous les jeux de paume ont la même forme; ils ont souvent servi à y établir des salles de spectacle. (*Voy.* Théatre.) Il existoit autrefois en France une communauté de maîtres *Paumiers*, *Raquetiers*, *Faiseurs d'éteufs*, *pelotes et balles;* leurs statuts sont de l'année 1610.

Jeunesse. La beauté est de tous les âges, mais elle s'associe de préférence à la *jeunesse*. La grande difficulté, et en même temps le triomphe de l'art, c'est de rendre les formes du bel âge. Ces formes sont variées, mais elles s'unissent les unes aux autres par des passages si doux, qu'on peut marquer à peine où elles commencent et où elles finissent. On sent que le dessin de ces formes, dont l'œil même attentif perd les extrémités, et ne peut saisir que les milieux, est bien plus difficile que celui des formes dures et essentielles de l'homme vigoureux, ou des formes altérées du vieillard. Dans les corps fortement musclés, ce n'est pas une faute grave, ce n'est pas même une faute sensible de sortir du contour indiqué par la nature : on est même trop porté peut-être à regarder comme une beauté idéale et savante, cette exagération de la force des parties musculeuses. Mais dans la figure d'un beau jeune homme, quelque foible changement que l'on fasse au trait, en l'exagérant ou en le rentrant, on efface une beauté, on détruit la douce et imperceptible ondulation du modèle, et on introduit une dissonance dans la plus délicieuse harmonie. La nature de cet âge a si précisément ce qu'il lui faut pour être belle, qu'on ne peut, sans l'outrager, et lui rien ôter, ni lui rien donner, sans changer son caractère. L'artiste, il est vrai, montre plus évidemment son savoir dans l'imitation des figures vigoureuses; mais c'est par l'imitation des figures délicates du jeune âge qu'il fait surtout connoître s'il a le sentiment du beau. Le maître à qui l'on doit la figure du Laocoon, a été peut-être un artiste plus profond que l'auteur de l'Apollon; cependant le dernier devoit avoir un esprit plus élevé, une ame plus tendre, un cœur plus sensible à la beauté. Les pierres gravées et leurs empreintes prouvent la supériorité des artistes anciens dans l'art de représenter la jeunesse; les modernes ont bien mieux réussi à copier les belles têtes prononcées, que celles qui offrent des beautés plus délicates. La copie de la *Méduse* de la collection de Strozzi, de la *Minerve* d'Aspasius, de la *Proserpine* ou *Aréthuse*, des médailles de Syracuse, en sont les preuves. Un connoisseur pourroit hésiter sur l'antiquité d'une pierre gravée qui représenteroit une tête de vieillard, mais il n'hésitera pas de même sur la copie d'une tête idéale qui représentera la beauté dans le jeune âge. Les belles statues an-

tiques d'Apollon, de Bacchus et d'Antinoüs doivent être continuellement étudiées par les artistes qui veulent représenter la jeunesse. Sous le rapport de l'art, l'image de la *jeunesse* est Hébé, appelée *Juventas* par les Romains. *V.* mon *Dictionnaire de Mythologie.*

If (*taxus*). Les éditeurs de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, publiée à Milan, le nomment parmi les bois dont on faisoit des statues. On ne le trouve cependant indiqué sous ce rapport que dans le passage où Pline, en parlant du *smilax* dont on faisoit des statues, dit que le smilax étoit une espèce de taxus. On fait actuellement de superbes meubles avec des racines d'if.

Igias ou Igiade; c'est ainsi que Gori, à la page 17 de la *Dactyliothèque* de *Zanetti*, appelle une pierre qu'il dit ressembler beaucoup au prasme ou prime d'émeraude. Lessing, dans ses *Collectanea*, pense que la pierre dont Gori a voulu parler est le *lapis nephriticus*, la pierre néphrétique, que les Espagnols apportent de l'Amérique et désignent par le mot *piedra de hijada.* Cette pierre est en effet d'une couleur verdâtre. Il n'y a pas de mot, observe M. Eschenburg, qui dans les différentes langues ait été plus défiguré que celui en question. La racine est le mot grec *ischion*, reins; de-là le mal de reins a reçu le nom de *malum ischiaticum;* de ce dernier mot on a bientôt fait *sciaticum;* de-là vient en italien *la sciatica*, et en français *la sciatique*, qu'on a même quelquefois écrit *siatique.* Le *lapis nephriticus*, la pierre néphrétique, en a reçu son nom, parce qu'on l'employoit extérieurement et intérieurement comme un remède propre à guérir les maux de reins. Les Espagnols lui donnèrent le nom de *piedra de hijada*, du mot *hijada*, les reins; de-là les Italiens ont fait *osiada*, et les Français *jade.* Ces derniers l'ont aussi quelquefois appelée *sciadre*, et *pierre divine*, à cause de ses prétendues vertus médicinales *Voy.* Jade.

Ilex. *Voy.* Chêne, Smilax.

Iliaques (Tables); on désigne sous ce nom deux fragmens de bas-reliefs antiques, l'un d'environ un pied carré de surface, est conservé au cabinet du Capitole; l'autre est un très-petit fragment de 3 à 4 pouces carrés, il étoit dans le musée de Vérone, et il est actuellement dans le cabinet de la Bibliothèque nationale. Ces bas-reliefs sont d'une matière assez solide et légère, apparemment de celle que Vitruve, au troisième chapitre de son septième livre, appelle Tectorium, et que nous désignons sous le nom de *stuc.* (*V.* ces mots.) Le premier de ces bas-reliefs, appelé spécialement la *table iliaque*, contient les divers événemens de la guerre de Troie représentés assez grossièrement avec des inscriptions grecques pour chaque fait particulier, qui font connoître ce que chaque bas-relief représente. Fabretti a d'abord publié ce monument dans son ouvrage intitulé: *Columna Trajana*, Rome, 1683, in-fol.; Beger l'a également figuré dans son *Bellum et excidium Trojæ*, Berol., 1699, in-12, mais il a donné chaque sujet séparément, et dans une proportion bien plus grande que l'original; Montfaucon, à la fin de la seconde partie du tome quatrième de son *Antiquité expliquée*, a reproduit le même monument, qui est également gravé à la planche 68 du quatrième volume du *musée Capitolin.*

Deux pilastres partagent ce bas-relief en trois parties. Celle du milieu comprise entre les deux pilastres représente la prise de Troie, d'après les poëtes grecs Stesichorus, Arctinus et Lesché. A droite et à gauche de chaque pilastre sont des petites bandes contenant des bas-

reliefs, dont chacune offre un ou plusieurs événemens de la guerre de Troie. Sur les pilastres on lit en petits caractères une explication succincte de tous ces bas-reliefs. Le pilastre et les bandes de bas-reliefs à gauche n'existent plus. Dans la gravure publiée dans le musée Capitolin, on a ajouté cette partie détruite, afin de donner une juste idée de la grandeur du bas-relief entier. Ce monument curieux a été possédé long-temps par *Archangelus Spagna*, grand amateur d'antiquités; ensuite il a passé dans le musée Rocci, et les héritiers de cette famille en firent présent au pape Clément XIII, qui le fit placer dans le musée Capitolin. On l'a trouvé sur un terrein des princes *Colonna*, appelé *Frattocchie*, dans les ruines d'un ancien temple, sur la voie Appienne, à environ dix mille pas de la ville de Rome. Au même endroit on avoit trouvé auparavant le bas-relief qui représente l'apothéose d'Homère. L'auteur de l'explication du musée Capitolin pense que l'endroit où ce monument a été découvert étoit le lieu de sépulture et le sacrarium de la famille Julia, construits sous Tibère et sous le deuxième consulat de Germanicus Cæsar, l'an de Rome 770. Claudius Cæsar, dont on a trouvé un monument dans le même endroit, a été grand admirateur des poésies d'Homère, ce qui pourroit expliquer pourquoi cette table iliaque étoit dans ce lieu. Au surplus, la famille Julia prétendoit tirer son origine de Troie, et c'est encore une raison qui a pu engager à y placer ce monument. L'abbé Barthélemy pense avec beaucoup de vraisemblance que ces sortes de tables servoient aux rhéteurs pour l'instruction de la jeunesse dans les écoles, où on lisoit sur-tout Homère. Le mauvais travail de ce monument autorise à lui assigner une antiquité peu reculée. On a encore plusieurs autres fragmens semblables, qui représentent non des objets de l'Iliade, mais de l'Odyssée et d'autres poetes cycliques, ce qui confirme beaucoup l'opinion de l'abbé Barthélemy sur l'emploi de ces tables; les sujets traités dans les poèmes qu'on lisoit dans les écoles, etoient apparemment figurés sur de pareilles tables pour instruire les jeunes gens et pour aider leur mémoire. Il est bon aussi d'observer que de l'autre côté du fragment, figuré dans Montfaucon, suppl. t. IV, on voit des lettres enfermées dans des cadres, qui donnent le même mot de quelque manière qu'on les lise. Cette espèce de jeu convient plutôt à des jeunes gens qu'à des personnes âgées.

Au commencement du premier livre de l'Iliade, Chrysès, prêtre d'Apollon Smintheus, se plaint de ce qu'Agamemnon lui a enlevé sa fille, nommee Astynome, par Eustathe et Chryseis, par Homère, et il offre de la racheter. Dans la première bande de la table iliaque, ce fait est figuré à l'endroit désigné sur les différentes gravures par les numéros 1 et 2. Ce même trait est encore représenté sur le *fragment de Vérone*, possédé autrefois par Bianchini, que Mautfaucon avoit publié dans ses Supplémens, volume IV, page 84, planche 38, qui est répété dans le musée Capitolin, vol. IV, pag. 356, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. On y voit Chrysès qui se jette aux pieds d'Agamemnon pour le conjurer d'accepter la rançon qu'il offre pour sa fille. Dans ce fragment de Vérone, on voit un char attelé de deux chevaux, sur lequel étoient sans doute les dons destinés pour la rançon. Sur la table iliaque on ne voit ni des chevaux ni un char, mais un bœuf; mais comme ce côté est fragmenté, on ne peut pas dire si c'est une victime ou s'il est attelé à un char. On voit ensuite sur la table iliaque, au n° 3, des hommes

et des chiens expirans, par l'effet de la peste envoyée par Apollon. Au n° 4, le prêtre Calchas élève sa main comme s'il prophétisoit. En effet dans l'Iliade, Achille veut que l'on consulte l'interprète des cieux; Calchas ne veut pas révéler ce que les dieux lui ont appris, il craint d'irriter un prince trop puissant, il exige que tous les Grecs jurent d'être son appui; Achille lui promet sa protection, alors Calchas dit qu'Apollon a voulu venger l'outrage fait à son prêtre Chrysès, et que pour l'appaiser il faut rendre à ce père malheureux sa fille sans rançon. Calchas est ici figuré avec un bonnet pointu à-peu-près comme celui du flamen de Jupiter, ce qui peut faire soupçonner que ce monument a été fait à Rome, et que l'artiste, en faisant ce Calchas, songeoit au costume du *flamen dialis* (*V.* ce mot) ou prêtre de Jupiter. On voit ensuite sept chefs de l'armée grecque qui tiennent conseil. *Agamemnon* et *Nestor*, désignés par leurs noms aux n°s 5 et 6, sont assis. Derrière eux, sous le n° 7, est *Achille*; Agamemnon le menace de lui enlever *Briséis*, s'il est obligé de rendre Astynome; le fils de Thétis tire l'épée, mais *Minerve*, placée derrière lui au n° 8, le prend par les cheveux, pour l'empêcher de se venger sur le roi des Grecs. Aux n°s 9 et 10, Ulysse offre à Apollon une hécatombe; au n° 11, il rend Chryséis à son père; au n° 12, Chrysès embrasse sa fille devant le temple d'Apollon indiqué sous le n° 13. Au n° 14, Thétis à genoux devant Jupiter le supplie de venger l'outrage fait à son fils, à qui Agamemnon a fait enlever Briséis.

Les faits de l'Iliade dont nous avons parlé jusqu'à présent sont figurés sur la bande transversale en haut de la table iliaque. Les bas-reliefs qui formoient la suite des bandes placées à la gauche, contenoient probablement les faits rapportés dans le reste des 12 premiers livres du poëme; cette partie du monument, ainsi que le pilastre qui en contenoit l'explication succincte, se sont perdus comme nous l'avons dit plus haut. La dernière bande en bas du côté droit représente ce qu'Homère raconte dans son XIIIe livre; en remontant ainsi aux bandes supérieures de cette colonne, on trouve successivement les différens événemens de l'Iliade, depuis le treizième jusqu'au vingt-quatrième chant. D'abord à la place marquée par le n° 15 sur les différentes gravures de la table iliaque, on voit le combat de Mériones et d'Acamas; dans l'Iliade il n'est question de ce combat qu'au seizième chant et non pas au treizième; c'est donc par anticipation que l'artiste l'a représenté ici. Au n° 16, Idoménée tue Othrioneus; au n° 17, Asios, prince d'Arisba, ville située, selon Arien, près d'Ilion, arrive pour venger la mort d'Othrioneus, et y trouve la sienne: au n° 18, on voit le combat entre Æнée et Apharée, fils de Calétor; Homère ne nomme pas Apharée dans le catalogue des chefs des Grecs; mais sa bravoure paroît par ce combat avec Ænée et par la place que lui donne l'artiste auquel nous devons ce monument. Ces différens combats dont on vient de parler sont décrits dans le XIIIe chant de l'Iliade.

La bande des bas-reliefs placée au-dessus représente les faits du XIVe livre. Au n° 19, l'impétueux Ajax tue Archelochus qu'il croit être Polydamas Panthoèdes. Selon Homère, cet Ajax n'étoit pas le fils d'Oiléus ou le Locrien, comme l'artiste l'a nommé sur ce monument, mais le fils de Télamon. Le héros sans nom qui est placé entre Ajax et Archelochus, est Polydamas Panthoèdes, dont Homère dit qu'il avoit seul la faculté de voir par-devant et par-derrière. Il évita donc le coup que lui porta Ajax, et celui-ci frappa Archelo-

chus. Au n° 20, Neptune guide par la main Ajax; ce dieu avoit inspiré aux Grecs le desir d'arracher à Hector la victoire qu'il venoit de remporter. Au n° 21, Apollon rendant des forces à Hector pour combattre encore les Grecs; ce trait n'est raconté que dans le quinzième livre.

Il paroît que l'artiste vouloit réserver la bande suivante pour représenter le combat auprès des vaisseaux. On y voit aux n°s 22, 23 et 24, Æuée, Pâris et Helénus, ce dernier tend l'arc; Homère ne le compte point au nombre des héros courageux qui prirent part à ce combat. Mais il nomme Æuée, Pâris, et Polités, frère d'Hélène. C'est donc ce dernier qui auroit dû être ici figuré. Au n° 25, on voit le vaisseau d'Ajax qui paroît être attaché par de grosses cordes, ou supporté par des poutres; du moins on est fondé à croire que l'artiste n'a pas voulu figurer des rames, parce que le vaisseau ne se trouve pas en mer, mais sur le rivage. Au n° 27, Ajax, l'épée la main sur son vaisseau, combat vaillamment les Troyens. Hector, qui, selon le vers 415 du quinzième chant de l'Iliade, fut le premier à attaquer les vaisseaux, est figuré au n° 26; et au n° 28, Calétor, qui veut mettre le feu aux vaisseaux, est tué par Ajax. Au n° 29, est Clitus qui, selon Homère, vers 445 du quinzième chant, fut tué par Teucer, fils naturel de Télamon. C'est peut-être ce même Teucer qu'on voit sous le bouclier d'Ajax, à genoux tendre l'arc; cela est du moins assez conforme à ce qu'Homère dit dans le septième chant de l'Iliade, vers 266 et suivans. Celui qu'on voit derrière Ajax est sans doute Lycophron, compagnon d'Ajax; car, selon le 434e vers du quinzième chant de l'Iliade, il étoit à côté d'Ajax lorsque la lance d'Hector le frappa au-dessus de l'oreille et le renversa dans la poussière. Du reste, l'artiste ne s'est pas ici conformé au récit d'Homère, selon lequel Apollon ordonne à Hector de combattre les Grecs dans des chars.

Les bas-reliefs de la bande placée au-dessus représente la série des évènemens rapportés dans le seizième livre de l'Iliade. Au n° 30, Patrocle met l'armure d'*Achille*; celui-ci, désigné sous le n° 31, s'obstine à ne pas combattre. Il est assis et s'entretient avec *Diomède*, et son instituteur Phœnix; les noms de ces deux héros se lisent au-dessus; les deux autres figures dont les noms ne sont point inscrits, sont peut-être *Automédon* et *Alcimus*, deux compagnons fidèles d'Achille, dont l'un aide Patrocle à mettre le bouclier d'Achille. Tout le groupe suivant ne porte que le nom de *Patrocle*. La figure désignée dans les différentes gravures par le n° 32 est sans doute *Patrocle* percé par *Euphorbus* de sa lance, et qui, voulant se relever, est tué par Hector, désigné par le n° 34. Le héros armé du bouclier et indiqué par le n° 33, est peut-être encore Hector, qui, l'épée à la main, poursuit *Automédon*; celui-ci se sauve dans son char. Le char d'Achille, n° 35, n'est attelé que de deux chevaux, *Xanthus* et *Balius*, le troisième, appelé *Pedasus*, ayant été tué par Sarpédon. Après la mort de Patrocle, les Troyens qui croyoient que c'etoit Achille, vouloient s'emparer de son corps, et les Grecs ne vouloient point le leur abandonner. Ceci donna occasion au combat décrit par Homère dans le 17e livre, et figuré par l'artiste sur la bande placée au-dessus et sur laquelle on ne trouve aucune indication de nom. Le n° 36 est sans doute Hector qui, après avoir dépouillé *Patrocle* de son armure, se retire dans la ville. La petite figure qu'on voit sur le char d'Hector doit être celle d'Æuée, qui, selon Homère, XVII, 323, alla avec Hector au

combat, comme on le voit par une pierre publiée par Winckelmann, dans les *Monumenti inediti*, n° 128. Celui qui combat contre Hector est Ajax, au n° 37; il est armé d'un grand bouclier, ainsi que le décrit Homère, livre XVII, vers 132. Derrière Ajax, on voit le corps de Patrocle au n° 38, entre les mains, à ce qu'il paroît, de Ménélas. Au n° 39, *Ménélas* et *Mérionès* emportent, d'après l'ordre d'Ajax, le corps de Patrocle vers les vaisseaux.

La bande placée par-dessus représente le XVIIIe livre de l'Iliade; on y voit un groupe de cinq personnes, sous lequel on ne lit que les deux noms Patrocle et Achille. Au n° 40 est *Patrocle* étendu sur un lit ou sur une estrade; à côté de lui est Achille, dont les gestes expriment la douleur. Selon Fabretti, le vieillard assis à la droite d'Achille est Phœnix, et les deux femmes à sa gauche sont, l'une *Diomeda*, de Lesbos, fille de Phorbas, qui étoit l'amie d'Achille après qu'il eut perdu Briséis; l'autre *Iphis*, de Scyros, l'amie de Patrocle, l'une et l'autre, selon Homère, assistèrent avec Achille aux funérailles de Patrocle. *Beger* n'est pas de l'avis de Fabretti. Il remarque qu'on n'a pas voulu figurer les funérailles de Patrocle, mais la douleur d'Achille, lorsqu'il vit le corps de son ami; et puisqu'Homère dit qu'Achille ordonna ensuite de laver et d'oindre le corps de Patrocle, Beger pense que ce vieillard n'est pas Phœnix, mais celui qui oignoit le cadavre, et qui avec la main qu'il avance couvre le corps d'un linge, ou plutôt qui l'oint puisqu'on ne voit pas de linge. Cette opinion de Beger me paroît préférable à celle de Fabretti. Dans la partie à droite de cette bande, on voit au n° 43 Thétis qui demande à Vulcain de faire de nouvelles armes pour son fils Achille. La fabrication de ces armes par trois cyclopes, est au n° 43, le bouclier n° 44 est sur l'enclume. Ici l'artiste a plutôt suivi le récit de Virgile que celui d'Homère. Selon Virgile, dans le huitième chant de l'Æneide, ce furent les cyclopes qui firent l'armure d'Ænée, sur la demande de Vénus dans les îles Lipariennes. Selon Homère, ce fut Vulcain lui-même qui fabriqua l'armure d'Achille dans l'Olympe.

La bande de bas-reliefs placée au-dessus offre les événemens du XIXe chant de l'Iliade, c'est-à-dire Achille qui oublie l'injure d'Agamemnon et se prépare à venger la mort de Patrocle. Au n° 45, est Thétis qui apporte à Achille l'armure nouvelle faite par Vulcain. Au n° 47, Achille, déjà coiffé du casque, met aussi ses autres armes en présence de Thétis et de Minerve. Aux pieds d'Achille on voit sa cuirasse et d'autres armes. Au n° 46, une femme (peut-être Minerve) lui présente le bouclier. A côté, on voit *Phœnix* qui lui offre de la nourriture pour se restaurer avant d'aller au combat. Au n° 49, Achille s'élance sur son bige. Au n° 48, est *Junon*, d'après l'ordre de qui Xanthus, un des chevaux d'Achille, prédit la mort à ce héros. Au n° 50, est Automédon, conducteur du char d'Achille.

Les événemens du XXe chant sont figurés sur la bande placée plus haut et marquée d'un Y dans les différentes gravures de la table iliaque. Le premier qu'Achille rencontra fut Ænée. Neptune, au n° 51, prend celui-ci, l'enlève, et le délivre ainsi du danger auquel il est exposé. Au n° 52, Achille perce de son épée Iphition ou Demoléon, fils d'Anténor, n° 53, qui l'attaque. Aux n°s 54, 55, le même héros frappe Hippodamas et Polydore, fils de Priam, qui avoient pris la fuite. Au n° 56, Hector engage le combat avec Achille, mais Apollon l'enveloppe d'un nuage pour le sauver

de la fureur du fils de Pélée, c'est ce qui est indiqué au n° 57, où l'on voit deux guerriers qui se rencontrent sans se reconnoître.

Les événemens du livre XXI sont figurés sur la bande marquée de la lettre Φ. Au n° 58, le fleuve Scamandre irrité contre Achille de ce qu'il remplit son lit de cadavres, rejette ceux-ci, et combat le héros par une inondation. Au n° 59, Achille va succomber, il implore le secours de Jupiter. Au n° 60, Neptune le relève, lui rend son ancienne force, et l'anime de nouveau au combat. C'est pourquoi on voit les Phrygiens ou *Troyens*, ne pouvant plus résister à ce héros, rentrer dans leur ville, dont Priam avoit par prudence ouvert les portes.

Hector seul reste hors des murs, devant la porte Scæa, sourd aux cris de Priam et d'Hécube, qui l'exhortent à ne pas exposer ses jours contre Achille. C'est ce qui est représenté dans la bande X, n° 61. Aux n°s 62 et suiv., Achille tue Hector; il le dépouille de son armure et lui ôte le casque; enfin, lui ayant percé les pieds, il l'attache à son char, anime ses chevaux, et le traîne vers ses vaisseaux. Celui qui suit le char à pied, au n° 67, paroît être Automédon. L'auteur de ce bas-relief a suivi le récit d'Homère au XXIIe livre, vers 398 et 402, en ne faisant traîner dans la poussière que la tête d'Hector. Selon Virgile, Achille traîna Hector trois fois autour des murs de Troie; mais, selon Homère, Achille, après avoir tué Hector, traîna aussi-tôt son cadavre à l'endroit où étoient ses vaisseaux. C'est aussi sans doute ce que l'artiste a voulu representer, en ne figurant ni maison ni aucune autre chose qui puisse indiquer une ville.

Le XXIIIe livre de l'Iliade est un des plus beaux. Homère y décrit les cérémonies funéraires et les jeux athlétiques qui eurent lieu à l'occasion des funérailles de Patrocle. Dans la bande marquée de la lettre Υ, on voit au n° 68 le corps de ce prince étendu sur le bûcher. Devant ce bûcher, est Achille qui étend sa main droite pour consacrer aux mânes de son ami la chevelure dont son père avoit promis l'offrande à *Sperchius*, fleuve de la Thessalie. Celui qu'on voit derrière Achille est peut-être Agamemnon, qui, selon Homère, Il. XXIII, 155, assista à ces funérailles. Celui qui près du bûcher paroît s'occuper particulièrement du cadavre est sans doute le *pollinctor*, c'est-à-dire celui qui le lave et qui l'oint. A l'occasion des funérailles de Patrocle, Achille fit célébrer des jeux. C'est ce qui est figuré au n° 69. Au n° 70, on voit *Eumelus*, fils d'Admète, que Minerve irritée avoit jeté par terre. Celui qui au n° 71 tient la lance en main est Phœnix, qu'Achille avoit établi juge des jeux.

Au XXIVe livre de l'Iliade, Priam rachète d'Achille le corps d'Hector. C'est ce qui est figuré sur la bande Ω de la table iliaque. Au n° 72, on voit Mercure que Jupiter envoie à Priam pour le conduire au camp des Grecs. Au n° 73, Priam n'est plus à genoux devant Achille, mais assis par terre, comme c'étoit la coutume des personnes affligées, Achille l'a déjà fait se relever. Achille, au n° 74, est assis et écoute la demande de Priam. Au n° 75, Automédon et Alcimédon ou Alcime, les deux amis d'Achille, contemplent la rançon apportée par Priam. L'artiste, à cause du défaut de place, n'a indiqué qu'un casque et un vase. Au n° 76, Achille et ses amis placent le corps d'Hector sur le char.

Homère, n'a parlé dans son Iliade, ni des causes de cette guerre, ni de la destruction de Troie. Mais, cette guerre étoit si fameuse chez les anciens, que beaucoup de poëtes grecs et latins ont voulu acquérir une réputation en

traitant ce sujet. Ernestus Lescherus compte 152 auteurs qui ont écrit sur la guerre de Troie. L'artiste à qui nous devons la table iliaque a donc aussi représenté la prise de Troie, d'après *Arctinus*, *Lesches* et *Stesichorus*, trois poètes qui, après Homère, ont acquis le plus de célébrité. Leurs poésies sont perdues ; Virgile en aura profité dans son second livre. Les titres de leurs poëmes sont indiqués sur ce bas-relief aux n°s 77, 78 et 79. Les deux bandes inférieures de la table iliaque commencent le supplément de l'Iliade. A gauche de la première bande, l'artiste représente le combat de Podarces et de Penthésilée, laquelle, selon Quintus de Smyrne, le perça de sa lance. Après, on voit au n° 80 deux guerriers, dont l'un soutient l'autre qui tombe ; c'est évidemment Penthésilée tuée par Achille. Quintus de Smyrne dit qu'Achille reconnut Penthésilée au moment où il lui ôtoit son casque, et qu'il fut très-affligé de sa mort. Lorsque Thersites apprit la mort de Penthésilée, il insulta Achille. Achille irrité contre Thersites, lui brisa la mâchoire avec son poing, et le fit ainsi mourir : ce trait est figuré sous le n° 81. Mais il paroît que l'artiste a suivi une autre tradition que celle de Quintus de Smyrne qu'on vient de rapporter. Achille frappe avec les deux mains comme un victimaire Thersites qui est à genoux, et qui a les mains liées sur le dos, comme s'il devoit être immolé. Au n° 82, Antiloque est percé et tué par Memnon. Les deux guerriers, au n° 83, dont l'un poursuit et frappe l'autre, sont Achille et Memnon. Selon Quintus de Smyrne, Nestor engagea Achille à venger sur Memnon la mort d'Antiloque. Ils combattoient long-temps et le succès étoit inégal, parce que l'un et l'autre avoient des armes de Vulcain, l'Aurore, mère de Memnon, lui en ayant procuré aussi ; enfin Memnon succomba. Pausanias fait mention de deux représentations du même sujet, l'une de Bathycles de Milet, sur le trône d'Apollon Amyclæus ; l'autre de Lycius, fils d'Eleutherius, disciple de Myron. Dans l'une et dans l'autre, Thétis et l'Aurore se trouvoient chacune auprès de leur fils. Au n° 85, Achille, si souvent victorieux, est tué devant la porte Scæa, n° 84, au-dessus de laquelle on voit une grande foule d'hommes. L'artiste n'a pas représenté celui qui tue Achille, et en cela il a peut-être suivi les traditions des poètes qui lui ont fourni le sujet de sa composition, et selon lesquelles Apollon, sans être vu, blessa Achille au talon, le seul endroit de son corps qui fût vulnérable. Au n° 86, Ajax, fils de Télamon, et Ulysse, protègent le corps d'Achille contre les flèches des Troyens qui sont sur les murs de la ville. Au n° 87, on voit *le corps d'Achille* étendu par terre; il a sous la tête son bouclier. Autour de lui sont des chefs de l'armée grecque qui pleurent sa perte. Au n° 88, une femme regarde les personnes placées derrière Achille, on y lit le mot *muse*. Au n° 89, Thétis place les cendres d'Achille dans le tombeau, construit par Achille pour son ami Patrocle. Après les funérailles d'Achille, il y eut une dispute entre Ulysse et Ajax, pour savoir à qui des deux appartiendroit son armure. Quoiqu'Ajax fût beaucoup plus vaillant qu'Ulysse, cette armure fut cependant adjugée à ce dernier. Ajax entra alors dans une si grande colère qu'il en perdit la raison. C'est ce qui est représenté au n° 90, où Ajax en délire est assis sur un rocher, les yeux fixés sur la terre, tel qu'il est décrit par *Sophocles* et par Quintus de Smyrne. Au n° 91, on voit une colonne carrée que Fabretti regarde comme le tombeau d'Ajax, près du promontoire *Rhœteum*, selon Quintus de Smyrne. Les n°s 92

et suiv. offrent le combat de Nirée et d'Eurypile, et celui de Néoptolème et d'Eurypile. Sous le n° 95, on voit Ulysse et Diomède qui enlèvent aux Troyens le Palladium. Le n° 96 offre *le cheval de bois* que Virgile décrit si bien. Au n° 97, les Troyens et les Troyennes font entrer le cheval dans la ville. Priam marche devant les autres, qui tirent tous le cheval avec une corde. Au n° 98, Sinon, ayant les mains liées derrière le dos, est emmené dans la ville. Au n° 99, on voit auprès de la porte Scée, Cassandre, aux prédictions de qui on ne voulut pas croire lorsqu'elle prédit aux Troyens la prochaine ruine de leur ville.

Le milieu de la table iliaque représente la prise de Troie. La ville est entourée de hautes murailles et de tours. Au n° 100, on voit le cheval de bois, d'où les Grecs descendent au moyen d'une échelle. Au n° 101, est le temple de Minerve, devant lequel Cassandre, au n° 102, demande vengeance de la violence qu'Ajax, n° 103, fils d'Oiléus, avoit commise envers elle. Au n° 104, Corœbus, qui tient l'autel d'une main, est tué par un soldat grec. Dans la seconde partie de l'intérieur de Troie, on voit de chaque côté un temple, des Troyens non armés sont tués près de ces asyles sacrés. Sous le temple à droite, on lit en grec, temple de Vénus, près duquel on voit une femme endormie, probablement *Hélène*, à laquelle, selon Tryphiodore, Vénus parut en songe, et lui prédit que les Grecs s'empareroient bientôt de Troie. Entre les deux temples, est le portique du roi Priam; Néoptolème, n° 106, saisit ce prince de la main gauche par les cheveux et le tue. On voit encore deux autres Grecs tuer des Troyens qui se sauvent vers les autels. Au n° 107, Æthra, mère de Thésée, est soutenue par Démophon et Acamas, ses deux petits-fils. Elle a la tête rasée, pour exprimer l'état de servitude auquel elle a été réduite, ayant été obligée de servir Hélène. C'est pourquoi l'artiste l'a placée près d'Hélène endormie. De l'autre côté, on voit au n° 108, Ænée en armes, qui conjure son père Anchise de prendre les pénates renfermés dans une petite chapelle. Au n° 109, Ænée sort de la porte de Troie; ses épaules sont chargées de son père Anchise, de la main droite il mène son fils Ascanius, et à sa gauche, on voit Mercure qui le conduit à son tour; derrière lui, on apperçoit Créuse, comme Virgile l'appelle, ou Eurydice, comme l'a nommée Lesches, selon Pausanias. Anchise tient dans la main la capsule dans laquelle sont renfermés les dieux *pénates*. Elle est ici de forme ronde, et non pas carrée comme dans une peinture d'Herculanum, tom. IV, tab. 55. En dehors des murs de Troie, à gauche on voit, au n° 110, le tombeau d'Hector ceint d'un mur, et au milieu un bouclier orné de la figure d'un lion. Le lion étoit certainement un symbole bien choisi de la valeur et de la grandeur d'ame d'Hector. Au n° 111, Talthybius adresse la parole aux femmes troyennes qui sont assises aupres du tombeau d'Hector. De l'autre côté du tombeau, on voit, au n° 112, Hécube; elle embrasse *Polyxène* qui a été dévouée pour servir de victime aux mânes d'Achille. Ensuite on voit Andromaque sans son fils Astyanax. A côté d'elle est assis Hélénus, et Ulysse qui, au n° 113, paroît lui parler. N° 114, représente le sacrifice de *Polyxène* offert par *Neoptolemus* sur le *tombeau d'Achille*. Ulysse, l'auteur de ce sacrifice, y assiste assis. Derrière lui, debout est Calchas, qui, quoique grand-prêtre, ne fit point ce sacrifice. Derrière Néoptolème, est un jeune homme qui l'assiste au sacri-

fice, et qui tient un petit vase dans la main, ce qui prouve que ce sacrifice a été ordonné et consommé solemnellement. Au-dessus du tombeau d'Achille, on voit une figure vêtue d'un habit de femme; c'est probablement l'ame d'Achille qui, selon Euripide, parut sur son tombeau, et demanda Polyxène que Priam lui avoit promise. Près du promontoire Sigæum, au n° 116, on voit les vaisseaux des Grecs.

La dernière partie de ce bas-relief, représente la fuite d'Ænée en Italie, où le destin l'appeloit pour y fonder Rome, après la destruction de Troie. On voit, n° 117, Anchise qui, tenant toujours dans ses mains la capsule qui renferme ses pénates, entre dans le vaisseau. Au n° 119, est Misenus qui porte une rame sur l'épaule, et qui a une trompette suspendue au côté. Il attend qu'Anchise, Ænée, et Ascanius qu'Ænée mène par la main droite, tandis qu'il aide son père avec la gauche, aient passé le pont et soient entrés dans le vaisseau que les Troyens retiennent sur la rive.

Une autre table du musée Rondinini, également de stuc, représentoit les aventures du retour d'Ulysse, le fragment qui en a été conservé et qui a été gravé par Barthelemy dans les *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, et par M. Guattani, dans ses *Monumenti inediti* 1788, représente la fable de Circé partagée en trois scènes; d'abord Ulysse sort de son vaisseau et reçoit de la main d'un autre personnage quelque chose qu'on ne peut distinguer: on lit au-dessus, en caractères grecs, *Ulysse et Mercure*. C'est donc Mercure qui donne au roi d'Ithaque l'herbe moly pour le garantir des charmes de Circé. On voit ensuite Circé aux pieds d'Ulysse qui la menace avec son épée, afin de l'obliger à rendre à ses compagnons leur forme humaine. Quatre hommes à têtes de porc, de sanglier, de mouton et de bœuf, sortent de l'étable de la magicienne qui les touche de sa baguette; on lit au-dessus: les *compagnons changés en bêtes*. La table à laquelle appartenoit ce fragment, pourroit aussi être appelée *Table Odysséène*, comme on appelle l'autre *Table Iliaque*.

Illumination, décoration d'architecture et de figures peintes sur toile ou sur papier, derrière laquelle on place des lumières pour en faire paroître le dessin. On en fait aussi en terrines et en lampions, ou en petites lanternes de papier ou de verre de différentes couleurs, que l'on place suivant les lignes et les principaux contours de la décoration sur laquelle on les applique. Ces illuminations forment quelquefois des décorations d'architecture ingénieuses: on peut trouver la figure de quelques-unes dans les descriptions des différentes fêtes données par les villes à l'occasion d'une paix, d'une entrée ou du mariage d'un prince. Depuis la révolution, l'art des décorations et des illuminations a été beaucoup exercé en France pour les fêtes publiques très-multipliées et pour les fêtes particulières données dans les jardins d'amusemens. On a remarqué, il y a quelques années, l'illumination de la façade du Corps législatif. Elle a été gravée. S. Pierre de Rome et les Tuileries, dessinés en lampions, font un très-bel effet.

Illusion. On sait à quel degré d'*illusion* la peinture peut atteindre, puisqu'elle trompe les yeux, même les plus exercés; cependant quoiqu'on puisse alléguer certains faits en faveur de la possibilité de l'*illusion* dans la représentation d'hommes, d'animaux, de fleurs, de fruits, etc. (*V.* Trompe-l'œil), il est néanmoins vrai de dire que tout espoir d'*illusion*, prise à la rigueur, est refusé à la peinture, lorsqu'elle entreprend des sujets un peu compliqués quant aux saillies inégales,

et aux distances supposées entre les objets. Ce qui doit s'opposer le plus à l'*illusion*, c'est la fausseté inévitable des ombres qui désignent les enfoncemens. Le peintre ne peut imiter les enfoncemens ombrés que par des couleurs obscures étendues sur une surface plane toujours susceptible, quelque couleur qu'on y ait posée, de réfléchir la lumière avec un degré de force relatif à la distance réelle. Or, il doit résulter de la connoissance que nos yeux nous donnent du véritable plan de cette surface, opposé à l'idée d'enfoncement que le peintre a voulu faire naître, une contrariété qui décèle la tromperie. Outre l'impossibilité de dompter entièrement l'obstacle d'une surface toujours visible, il paroît qu'il n'y a pas de moyens d'imiter l'ombre, et même qu'il ne peut y en avoir. On se convaincra bien plus encore de l'impossibilité de rendre les ombres, si l'on observe les tableaux les plus estimés, eu égard à l'imitation du vrai. On trouvera que chaque partie, prise séparément, est de la plus grande vérité dans les endroits éclairés et dans les demi-teintes; car c'est où la peinture approche le plus du vrai. On trouvera même les divers degrés de lumière sur les objets, à proportion de leur alignement, très-bien rendus. Cependant, malgré cet assemblage de vérités, dont il devroit résulter une *illusion* parfaite, on appercevra toujours, en considérant le tout, qu'on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n'est qu'un tableau : d'où il semble qu'on doit conclure que le défaut de vérité vient essentiellement des ombres. L'*illusion*, prise à la rigueur, ne peut donc avoir lieu; mais il est un second degré d'*illusion* improprement dite, qui est en effet un des principaux buts de la peinture, et celui que l'on doit toujours se proposer de remplir; c'est que le tableau puisse rappeler si bien le vrai par la justesse de ses formes, et par la combinaison de ses tons de couleur et de ses effets à tous égards, que l'image fasse tout le plaisir qu'on peut attendre d'une imitation de la vérité. Ce n'est pas une *illusion* véritable, puisqu'elle subsiste également dans les plus petits tableaux qui par leur proportion en décèlent la fausseté. Mais c'est cette vérité d'imitation dont la peinture est susceptible, même dans les tableaux d'objets nombreux, et aux distances les plus étendues. Si l'illusion, telle qu'on vient de la définir, étoit le seul mérite de l'art, celui qui connoît le moins ses beautés éprouveroit le même plaisir que celui qui les a le plus étudiées. Cependant, il est certain que plus la connoissance de l'art est perfectionnée, plus le plaisir qu'on éprouve à la vue du vrai beau, est sensible. En examinant les ouvrages des grands maîtres, il sera aisé de reconnoître que ce n'est point l'*illusion* qu'ils causent, qui leur a obtenu ce haut degré d'admiration. Ceux du divin Raphaël en sont souvent très-éloignés : ses beautés sont de nature à étonner plus les artistes, qu'à séduire le commun des hommes. On peut en dire autant des productions de Michel-Ange Buonarroti, et sur-tout de son jugement dernier. Pour parler de ceux qui ont eu en partage le grand mérite du coloris, sans doute ils sont plus près de l'*illusion* que ceux qui en ont manqué; et le plaisir que font leurs tableaux est plus universellement ressenti. Cependant ce n'est point encore ce qui cause principalement l'admiration qu'ils excitent. Ces belles demi-teintes et cette fraîcheur du Corrège et du Titien, qui sont au-dessus des beautés ordinaires de la nature, et qui égalent ce qu'elle produit de plus parfait, ne doivent pas être considérées comme pouvant nuire à l'*illusion*; mais il n'en est pas moins vrai qu'une couleur plus foible et

moins précieuse en pourroit approcher davantage. Le Guide, Piètre de Cortone, et quelques autres peintres, semblent être ceux qui réussissent le mieux à produire l'*illusion*. Mais les beautés sans nombre qu'on rencontre dans leurs ouvrages, n'y sont employées qu'avec des vues supérieures à celle de tromper l'œil. Ils ont été plus loin ; ils ont voulu le séduire, l'enchanter ; et ils y ont réussi. Que l'on parcoure les grandes parties de la peinture, on y trouvera beaucoup de beautés essentielles, d'un genre différent de celles qui suffiroient pour approcher le plus près possible du degré d'*illusion* dont elle est susceptible. Dans la composition, nous admirons principalement l'abondance du génie, le choix des attitudes qui présentent l'aspect le plus pittoresque et le plus gracieux ; l'adresse du contraste sans affectation ; cet enchaînement ingénieux des groupes, soit pour réunir les lumières et trouver de grandes parties d'ombres, afin d'en obtenir les plus grands effets, soit pour disposer un tout, de manière qu'on n'en puisse rien ôter sans le déparer. On sent aisément que ces différentes parties n'ont qu'un rapport très-éloigné à l'*illusion* proprement dite. En effet, pour parvenir simplement à ce but, un génie froid et stérile d'ailleurs, qui saisiroit l'action nécessaire à donner à ses figures, et qui la rendroit avec vraisemblance, rempliroit également son objet.

Concluons donc de ce qui a été dit, que les connoisseurs sont en droit d'exiger du véritable artiste ce vrai qui semble tendre à faire *illusion*, que tout ouvrage qui s'en éloigne est très-répréhensible, quelques beautés qu'il renferme d'ailleurs ; mais que cependant ce n'est pas la seule beauté de l'art, que ce n'est pas même celle qui sert le plus à distinguer l'excellent artiste d'avec le médiocre, et que ce n'est point celle enfin qui constitue le sublime de l'art.

IMAGES. Les images qui se peignent à l'esprit, se nomment plus ordinairement *idées*. (Voyez IMAGINATION.) On se servoit du mot images pour désigner chez les anciens les portraits des ancêtres, sculptés ou peints. Les Grecs et les Romains avoient pour ces images une vénération particulière, et leur rendoient même une espèce de culte. Les Romains conservoient avec grand soin les images de leurs ancêtres, et les faisoient porter dans leurs pompes funèbres et dans leurs triomphes. Mais cet honneur n'appartenoit qu'à ceux qui avoient exercé une des magistratures curules, comme l'édilité, la préture ou le consulat : c'étoit ce qu'on appeloit le *droit d'images*. Il étoit d'usage de remercier le peuple de cette faveur, par un discours d'apparat, dans lequel on rapportoit les services ou les belles actions par lesquelles ses ancêtres s'étoient rendus recommandables. Ces images étoient le plus souvent de cire (*Voyez* CÉROPLASTIQUE), quelquefois de marbre, et même ornées de perles. Mais le luxe, en ce genre, ne commença à devenir général que sous les empereurs. (*Voy.* BUSTES.) L'*atrium* des familles qui avoient long-temps occupé les grandes magistratures, étoit rempli d'une quantité infinie d'images. Elles étoient enfumées par la vétusté et par le foyer qui étoit toujours allumé dans l'*atrium* en l'honneur des dieux Lares. Pour les en préserver, on les renfermoit quelquefois dans des armoires. (*Voyez* NICHES, ARMOIRES.) Aux jours de joie et de solennité, on tiroit les images de leurs niches ; on les couronnoit de laurier, et on les revêtoit des habits qui caractérisoient leur magistrature. Suivant Polybe, on mettoit des toges à toutes, mais des toges prétextes aux images des

consulaires ou des anciens préteurs; des toges ornées de pourpre à celles des censeurs, et enfin des toges brodées en or à celles des triomphateurs. Les esclaves, surnommés *atrienses*, étoient chargés de nettoyer les images, de les parer aux jours de fêtes, de les porter aux funérailles des membres de la famille, en un mot d'en avoir soin. C'est à cela sans doute que se rapporte une épitaphe trouvée parmi celles des tombeaux des esclaves de la maison d'Auguste, dans laquelle il est question de *servi ad imagines :* c'est-à-dire d'*esclaves* qui avoient soin de ces *imagines* ou figures des ancêtres. Dans ces cérémonies publiques, les images des ancêtres étoient ordinairement placées sur de petits lits ou brancards, et quelquefois fixées sur des piques. Mais on brisoit les images de ceux dont on blâmoit la mémoire, ou bien on ne les laissoit pas paroître aux funérailles de leurs descendans. Les images des empereurs avec leurs noms, attachés aux enseignes militaires, placées solennellement dans les endroits publics, et portées en pompe, étoient des témoignages par lesquels le peuple et l'armée les reconnoissoient pour souverains. Lorsqu'au contraire ils vouloient les dégrader et secouer leur joug, ils brisoient leurs images, en traînoient les débris dans les boues, et les précipitoient dans les fleuves et les cloaques. On plaçoit dans les bibliothèques publiques et particulières, les *images* ou les statues et plus souvent encore les bustes des écrivains célèbres, et on dessinoit leurs portraits au commencement de leurs ouvrages.

Les Romains faisoient graver sur leurs anneaux les images de leurs amis, ils en ornoient aussi leurs coupes. Les disciples d'Epicure ne se contentoient pas de placer l'image de leur maître dans leur chambre cubiculaire, où ils lui rendoient une sorte de culte, ils la portoient aussi gravée sur leur anneau, mais aussi sur leurs coupes. Claude ne permit pas indistinctement à tous ses sujets de porter son image sur leur bague; mais seulement à ceux qui avoient les entrées de sa chambre. Vespasien abolit cette vile distinction, devenue à charge à ceux qui l'obtenoient, et qui servoit souvent de fondement aux accusations des délateurs. Car c'étoit un crime capital sous Tibère, de porter aux lieux secrets, ou dans les maisons de prostitution, l'image de l'empereur gravée sur son anneau; et même de prendre avec la main qui en étoit ornée, le vase nécessaire aux besoins naturels. On plaçoit à la poupe des navires les images de certaines divinités ou de certains animaux, et c'étoit ce que l'on désignoit par ces mots, *tutela navis.* Les Grecs et les Romains offroient dans les temples des dieux, non-seulement leurs propres images, mais encore celles d'autres personnages. Diogène Laërce nous apprend que Mithridate, fils de Rodobate, dédia aux Muses la statue de Platon. Selon Denys d'Halicarnasse, Romulus dédia à Vulcain des quadriges d'or et sa propre image; et on lit dans Tacite que Julie dédia à Auguste, près du théâtre, l'image de Marcellus. *V.* Icon, Iconologie.

On appelle encore *images* (*icones*) les tableaux qui sont l'objet du culte des chrétiens. Les chrétiens du rit grec regarderoient comme une idolâtrie de rendre hommage à des figures sculptées. Leurs tableaux qui se font aujourd'hui comme ils se faisoient il y a plusieurs siècles, sans qu'on se permette d'ajouter à l'art aucune perfection nouvelle, peuvent donner une idée de ce qu'étoit devenue la peinture chez les Grecs du Bas-Empire. Le dessin en est roide, sans vie, sans expression; la couleur est mo-

notone et rembrunie. Ces mauvais tableaux sont souvent très-richement ornés. On a coutume d'entourer les têtes d'une auréole en relief : elle est d'or, d'argent, de cuivre doré, suivant la fortune du propriétaire, souvent même elle est chargée de pierreries. Quelquefois on recouvre le tableau entier, excepté la face, d'une plaque d'argent ou de vermeil, sur laquelle est indiqué en bas-relief le dessin de la draperie qui se trouve peinte sur l'image, et l'on encadre cette plaque de pierres précieuses. Les Russes, sectateurs du rit grec, ont aussi pour le culte de pareilles images. Ces tableaux doivent être peints sur bois, et suivant les anciens procédés et la vieille ignorance de l'art. Pour indiquer qu'un marchand a pris pour enseigne la figure de la Vierge ou d'un Saint, on dit qu'il loge à l'*image Saint-Pierre*, à l'*image Notre-Dame*.

Le culte rendu à ces figures a été appelé *culte des images*, et le nom grec des *Iconoclastes*, hérétiques qui détruisoient ces figures, signifie *briseurs d'images*. La superstition grecque regarde comme profanes les productions de l'art moderne, exécutées sur toile. Dans les pays du rit grec, où il se trouve des peintres artistes, ils ne sont point chargés de peindre les *images* saintes; on s'adresse toujours aux peintres imagers; ils font une classe à part, et ne dégraderont jamais leur art sacré par aucune connoissance de l'art profane. Il y a dans le Cabinet de la Bibliothèque, plusieurs petits tableaux modernes de l'Église grecque, qu'on croiroit avoir été faits à Constantinople dans le Bas-Empire.

Parmi nous, on appelle *images* les estampes grossièrement gravées qui sont offertes à la dévotion ou à l'amusement du peuple. Elles sont ordinairement enluminées. Ce nom vient de leur conformité avec ces anciennes images figurées dans les temps d'ignorance dont nous venons de parler : les marchands de mauvaises gravures, de dessins de broderie, etc. se nomment *marchands d'images*.

Imager. On désigne par ce mot le marchand qui vend des estampes, des images, sur papier ou sur vélin.

Imagination. Faculté que possède l'esprit de se former des images, des idées, et de les combiner entr'elles. Une grande vivacité d'*imagination* n'est point une qualité nécessaire à l'artiste; elle contrarieroit trop la lenteur des opérations de l'art. Le sculpteur, à cet égard, doit être traité moins favorablement que le peintre, puisqu'il opère avec encore bien plus de lenteur. L'artiste, tourmenté par l'abondance de son imagination, et plus pressé de représenter les images qui s'offrent en foule à son esprit, qu'occupé de leur donner toute la valeur qu'elles peuvent recevoir, ne fera que des esquisses imparfaites. C'est la netteté, et, si l'on peut parler ainsi, la fixité d'*imagination* qui lui est nécessaire. Il faut qu'il voie clairement les images qui appartiennent au sujet qu'il veut traiter ; qu'il les voie comme si elles avoient une existence physique; qu'il les juge pour adopter les unes, et rejeter les autres ; qu'il les combine pour les ordonner d'une manière favorable à la composition ; qu'il se les rende fixes et permanentes, pour les examiner dans toutes leurs parties, les éclairer, les colorer de la manière la plus avantageuse à son objet. Une imagination sage ne peut être le fruit que d'une étude longue et bien faite. Pour se former des images qui aient de belles formes, il faut connoître ces formes, et conséquemment bien posséder la partie du dessin. Pour se les figurer agissant convenablement au sujet, il faut avoir bien examiné tous les

mouvemens de l'homme, suivant les diverses actions qu'il se propose. Pour les voir avec l'expression convenable, il faut avoir observé les changemens que toutes les affections de l'ame, et même leurs plus légères nuances, opèrent sur les traits et dans toutes les parties du corps. Pour se les représenter bien éclairées, bien colorées, il faut connoître tous les jeux de la lumière, tous les effets des couleurs. Mais quelque opiniâtre que soit cette étude, l'artiste en retirera peu de fruit, s'il n'a pas reçu de la nature le genre d'*imagination* convenable à son art.

Sur l'imagination, on consultera avec utilité, principalement l'ouvrage de Muratori *della forza della Fantasia umana*, Ven. 1745 et 1766, in-8°; les personnes qui savent l'allemand, feront encore mieux de lire la traduction allemande par Richerz (Leipsick, 1785, 2 vol. in-8°) qui a enrichi cet ouvrage d'additions très-intéressantes. — On peut encore consulter les ouvrages suivans : *Phantasiologie, ou Lettres philosophiques sur la faculté imaginative;* Oxford et Paris, 1760, in-12; — un ouvrage allemand *sur l'imagination*, par *Léonard* Meister; Bern, 1778, in-8°. — Duff, *Essay on original Genius;* London, 1767, in-8°. — *Al.* Gerard, *Essay on Genius;* Lond. 1774, in-8°.

Imagines. *Voy.* Images.

Imagines Parastaticæ. On appeloit ainsi les statues des empereurs placées aux portes et à l'entrée des temples.

Imitateurs. Certains artistes ont su imiter et saisir avec tant de vérité la manière de leur maître, ou bien de tel ou tel peintre, qu'il est difficile de dire s'ils en sont les élèves plutôt que les imitateurs. On voit à l'Académie de Mantoue, *le Christ allant au Calvaire;* ce tableau, attribué à Mosca, offre bien la manière de Raphaël, mais cela ne suffit pas pour pouvoir affirmer qu'il est une simple imitation par Mosca, ou que celui-ci ait fréquenté l'école de Sanzio. Aussi bien des écrivains sont-ils tombés dans l'erreur, en donnant pour élèves d'un grand peintre des artistes nés peu avant ou même après sa mort; soit qu'ils aient été séduits par les apparences, soit qu'ils aient été entraînés par ce faux principe, que tout imitateur devient élève du maître imité. Il est à propos de remarquer que ces méprises sont très-fréquentes dans l'histoire de la peinture.

Imitation; on dit qu'un homme *imite*, lorsque dans ses actions il ne suit point ses propres idées, mais qu'il fait quelque chose parce que d'autres en ont fait autant avant lui; celui qui, par conséquent, ne suit pas ses propres pensées, mais qui prend d'autres pour modèles, est désigné par le nom d'*imitateur*. L'originalité est attribuée à celui dont les actions sont la suite de ses propres idées, de ses propres réflexions et de sa façon de voir particulière, à celui qui, dans l'exécution de ses idées, suit une marche qui lui est propre. Il y a des hommes qui, dans leur façon de penser et d'agir, ont si peu d'originalité, qu'ils ne font jamais que ce qu'ils voient faire aux autres. Ce sont-là les imitateurs serviles; le mot imiter n'est pas même le mot propre; ils singent plutôt les autres, sans avoir de but et d'intention propres. C'est ainsi que les enfans singent, dans leurs jeux et dans la seule intention de faire passer le temps, les actions sérieuses des personnes élevées dont ils ne comprennent point la nature ni le but. Outre ces imitateurs, il y en a d'autres qui réfléchissent, et qui n'imitent que parce qu'ils sentent que par ce moyen ils parviennent d'une manière plus prompte et plus sûre au but qu'ils

se sont proposé, que s'ils inventoient eux-mêmes. Ils découvrent dans les inventions des autres précisément ce qui leur faut, et ils s'en servent dans les intentions qui leur sont propres. Cette imitation se fait avec plus ou moins de liberté, selon le génie particulier et la disposition de l'imitateur.

Celui qui pense et réfléchit toujours, imite d'une manière libre. Dans les ouvrages qu'il s'approprie, il voit certaines parties, certains objets, qui ne peuvent point convenir à son but; il les exclut de son ouvrage, et en choisit d'autres qui lui conviennent mieux. C'est ainsi que son ouvrage qui, dans le fond et pour les objets principaux, est une imitation, devient original dans différentes parties. C'est ce qu'on pourroit appeler les imitateurs libres et intelligens. D'autres ont également senti que des ouvrages étrangers seroient les plus convenables pour leur but; mais soit par paresse, soit pour ne pas avoir apporté un jugement sévère à chacune des parties, ils prennent tout comme également convenable et bon, et font de leur ouvrage plutôt une copie qu'une imitation; en adoptant toutes les parties de celui qui leur sert de modèle, ils adoptent également ce qui ne convient point ou même ce qui est contraire à l'ouvrage qu'ils exécutent. Ce sont-là les imitateurs serviles et craintifs. C'est ainsi que beaucoup de gens imitent les autres dans leur manière de vivre, dans leurs arrangemens domestiques, sans réfléchir que leur situation particulière, les circonstances individuelles dans lesquelles ils se trouvent, exigeroient plusieurs modifications.

Il y a donc trois sortes d'imitation; celle qui mérite plutôt le nom de *copie*, de *singerie*, et qui résulte seulement du desir vague de s'occuper, sans aucun but déterminé; ce qui engage à faire comme badinage ce que d'autres font par de bonnes raisons: l'*imitation servile*, qui choisit en effet avec réflexion l'original qui doit servir de modèle, mais qui ne réfléchit pas sur le choix des parties, et qui imite tout, de sorte que dans l'ouvrage qu'elle produit, il y a beaucoup d'hétérogène et d'inconvenant. C'est ainsi qu'un architecte moderne peut choisir l'ordre dorique par suite de sages réflexions; mais s'il imite sans goût et sans réflexion tout ce que lui offrent les monumens d'architecture dorique de l'antiquité qui nous sont parvenus, s'il orne les métopes de Bucranes (*Voyez* ce mot) et d'instrumens de sacrifices, il risque de gâter et de rendre ridicule un ouvrage d'ailleurs estimable. La troisième sorte d'imitation est celle qu'on appellera *imitation libre* et *réfléchie*; elle emploie des ouvrages déjà existans, pour servir à un but spécialement déterminé par des circonstances particulières. Dans le plan, un pareil ouvrage peut n'être qu'une imitation, et cependant mériter le nom d'ouvrage original par l'exécution de ses différentes parties; et sous ce rapport, un ouvrage semblable doit satisfaire à ce qu'on exige d'une imitation. C'est ainsi que Plaute et Térence ont imité des comédies grecques.

Après avoir fait ces observations générales sur la nature de l'imitation, nous devons en parler sous le rapport spécial des beaux-arts. Suivant quelques critiques, tout y est *imitation*; selon eux, ils sont nés de l'imitation, et leur essence consiste dans l'imitation de la nature; ils avancent que les ouvrages des beaux-arts ne plaisent que parce que cette imitation a été heureuse, ou parce que nous remarquons avec plaisir la ressemblance qu'il y a entre l'original et l'imitation. Dans cette opinion, il y a quelque chose de vrai, mais beaucoup d'erreurs.

Les arts du dessin paroissent être

les seuls qui doivent leur origine à l'imitation de la nature. L'éloquence, la poésie, la musique et la danse sont évidemment nées de la vivacité et de la force des sentimens, et du desir de les montrer, et d'entretenir soi-même et les autres d'une manière agréable. Les premiers poétes, les premiers musiciens et les premiers danseurs ont certainement exprimé des sensations qui existoient en eux, et non pas des sensations imitées.

Il n'est pas généralement vrai non plus que les ouvrages de l'art plaisent par le succès de l'imitation. Quelquefois, il est vrai, la perfection de l'imitation fait que certains ouvrages nous font plaisir ; mais si l'essence de l'art consistoit dans l'imitation la plus parfaite de la nature, il est certain que Gérard Dow, Teniers, et d'autres peintres hollandais, seroient, parmi les modernes, de plus grands artistes que Raphaël et les grands maîtres des écoles de l'Italie. Cependant tous les critiques, depuis Aristote jusqu'à nos jours, recommandent à l'artiste l'*imitation* de la nature, et sous un certain rapport, ils ont raison ; il s'agit seulement de les bien comprendre. Si l'on vouloit donner à l'artiste pour régle fondamentale, d'imiter chaque objet qui lui plaît dans la nature, pour que son ouvrage plaise par sa ressemblance avec l'objet imité, ou bien d'exécuter de certaines représentations, par la raison seulement qu'elles plaisent, et sans se proposer dans son travail un but plus relevé, il en résulteroit que les meilleurs ouvrages du génie seroient dégradés à n'être plus que des amusemens d'enfans. Le principe de l'imitation de la nature, autant qu'on veut le considérer comme principe général des beaux-arts, doit donc s'entendre de la manière suivante : l'artiste a le même but, et les mêmes intentions que la nature, il faut aussi qu'il emploie des moyens semblables aux siens. Comme elle emploie, pour parvenir à son but, des moyens si justes et si exacts, qu'il est impossible d'en imaginer de meilleurs, il faut que l'artiste l'imite à cet égard.

La nature, il en faut convenir, offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter, ou dans lesquelles au moins l'imitation restera toujours fort imparfaite : telle est la partie du clair-obscur. Mais, d'un autre côté, il en est une dans laquelle l'art peut se montrer vainqueur de la nature elle-même, et cette partie est la beauté. La nature, dans ses productions, est sujette à de nombreux accidens. L'art qui n'a pour opérer que des matières passives et obéissantes, se rend maître des ouvrages de sa création ; choisit, pour objet de son imitation, ce que la nature a de plus parfait, rassemble des parties de plusieurs individus. Il peut donc, en imitant, représenter l'homme plus beau qu'il ne l'est en effet ; il peut exprimer constamment ce qui est si rare dans la nature : la régularité dans les contours, la grandiosité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, l'adresse dans les bras, la franchise sur le front et entre les sourcils, l'esprit dans les yeux, la santé sur les joues, l'affabilité sur les lèvres. Mais quoiqu'il soit accordé à l'art de surpasser la nature en beauté, qu'on se garde bien de penser qu'il soit parvenu à ce degré suprême d'imitation parfaite, et qu'on ne peut aller plus loin. L'*imitation* est la première partie de la peinture, mais non pas la plus belle. Ce qui approche de l'IDÉAL (*V.* ce mot), est justement regardé comme plus parfait que ce qui se borne à une imitation purement individuelle ; mais comme l'art est formé de ces deux parties, l'*imitation* et l'*i*-

déal, le plus grand maître est sans contredit celui qui possède l'une et l'autre à la fois. L'idéal, qui est comme la première cause du goût, en peut être considéré comme l'ame, et l'*imitation* comme le corps. Cette ame ou cette cause doit choisir dans le spectacle entier de la nature les parties les plus belles, sans néanmoins produire des choses nouvelles et impossibles, car alors ce seroit dégrader l'art. Croire que l'imitation est d'autant plus belle qu'elle est plus exacte, c'est une erreur. Qu'a de commun l'imitation avec la beauté? L'imitation, sans doute, a son mérite particulier; mais si l'original n'est pas beau, la copie ne peut certainement être belle, quelque ressemblante qu'elle soit d'ailleurs. Presque tous les tableaux de l'école flamande sont des imitations parfaites de la nature. Ce sont, sans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécanisme de l'art, et qui n'y cherchent rien de plus. L'ambition du véritable peintre doit donc aller plus loin que la simple imitation de la nature. Au lieu de chercher à séduire par la fidélité, par la minutieuse exactitude de ses imitations, il faut qu'il tâche de donner, par la grandeur de ses idées, toute la perfection possible aux objets qu'il traite. Ce principe avancé et soutenu par Mengs, Reynolds, Lanzi et beaucoup d'autres, que la perfection de l'art ne consiste point dans une simple imitation, n'est pas moderne. Cicéron et Proclus se sont exprimés de même à l'occasion de Phidias, ce grand artiste de l'antiquité.

S'il est indispensable d'étudier la belle nature, il ne l'est pas moins de travailler d'après les grands maîtres qui l'ont imitée. Il faut bien distinguer dans un tableau que l'on prend pour objet d'étude, deux choses très-différentes; l'une est la manière du maître, qu'on peut comparer en quelque sorte à l'accent de l'orateur; l'autre est le résultat des principes qu'il s'est formés. La plupart de ceux qui étudient les ouvrages d'un maître s'appliquent principalement à s'identifier sa manière. C'est alors s'exposer à n'être jamais soi-même, et à rester le copiste d'un autre, même lorsqu'on sera original. Ce sont les maximes du maître auxquelles il faut s'arrêter pour pouvoir les employer dans l'occasion. Si l'on copie quelque partie d'un peintre, ce doit toujours être celle dans laquelle il se montre constamment supérieur à ses rivaux, parce que sans doute elle a fait l'objet spécial de ses observations, et qu'elle est la première cause des beautés qu'on remarque dans ses ouvrages. Par ce moyen on reconnoîtra que la partie dont Raphaël avoit fait choix étoit l'expression, celle du Corrège l'harmonie, celle du Titien la couleur. Raphaël fournit lui-même un exemple de l'utilité qu'un artiste peut retirer de l'imitation de ses prédécesseurs. Il avoit reçu de Pérugin, son maître, la manœuvre de l'art et la pratique d'un dessin exact et correct: il prit à Florence, dans les ouvrages du Massaccio, une première idée de l'antique et celle d'une meilleure manière de draper; dans les ouvrages de Michel-Ange, la grandeur du trait; dans ceux de Barthélemi de Saint-Marc, l'art d'empâter plus fortement ses couleurs et d'agrandir ses masses. Après avoir copié dans les meilleurs maîtres quelques-unes des parties dans lesquelles ils ont excellé, il faut chercher dans la nature, et y copier des parties semblables: c'est ainsi que l'on compare la nature à l'art le plus exquis, et qu'on apprend comment elle doit être vue par le grand artiste. Mais plus encore que les meilleurs maîtres modernes, l'an-

tique et la nature doivent être les principaux objets de l'imitation; c'est d'eux qu'il faut prendre des leçons. Aucun imitateur d'un seul maître ne s'est fait un grand nom. C'est en observant ces choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatigant à les copier. Telle étoit la maxime du Poussin, qui a peu copié, mais beaucoup imité. L'imitation est non-seulement utile dans les premiers pas de la carrière, elle l'est dans tout le cours de la vie. Sans elle l'imagination livrée à elle-même s'affoibliroit, tomberoit dans la langueur, et ne feroit que se promener dans le cercle qu'elle auroit déjà parcouru. Mais par l'imitation, on varie ses conceptions, et l'on parvient même à leur imprimer le caractère de l'originalité. Que cette imitation libre, créatrice, prenne le titre d'émulation, elle sera toujours l'effort d'un artiste pour prendre dans les maîtres vivans ou morts les qualités qui les distinguent, et qu'il veut surpasser encore. C'est en se rendant familières les inventions des autres, qu'on apprend à inventer soi-même, ainsi qu'on s'habitue à penser en lisant les idées d'autrui. Les conceptions des grands maîtres doivent nous servir d'aliment à tous les âges. Se restreindre à l'imitation d'un seul, est un moyen de ne jamais atteindre à la perfection. Il faut convenir cependant que l'imitation peut aider et nourrir le génie, mais qu'elle ne le donne pas. Maratte, qui cherchoit à imiter les meilleurs modèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais pu, dans aucune, égaler aucun d'eux, ni ajouter au talent qui lui étoit propre, un talent qu'il imitoit.

Il est encore une autre sorte d'imitation qu'on appelle plagiat quand on en parle en mauvaise part. Elle consiste à emprunter une pensée, un mouvement, une attitude, un site, un accessoire, une figure et quelquefois plusieurs. Quelquefois ces emprunts sont faits avec tant d'adresse, qu'il est très-difficile de les reconnoître, sur-tout quand on transporte une figure d'un tableau d'un certain genre dans un tableau d'un genre très-différent, quand on prend une figure nue pour la draper, ou une figure drapée pour en faire une figure nue, ou qu'on en change la plus grande partie de l'ajustement, ou quand la manière de l'artiste qui emprunte diffère de celle du premier auteur. On est assez généralement convenu d'absoudre du crime du plagiat les artistes qui empruntent, même des figures entières, aux grands maîtres de l'antiquité. On sait que, dans le tableau de Pyrrhus sauvé, le Poussin a représenté plusieurs fois la figure antique appelée le gladiateur sous différens aspects, et que dans son tableau de l'extrême-onction il a pris de même en grande partie la composition du bas-relief antique qui représente la mort de Méléagre. Le transport d'un art à un art différent peut rendre l'emprunt plus excusable. Ainsi le Poussin a été regardé comme original lorsqu'il a transporté, presque sans y rien changer, le gladiateur dans un de ses tableaux, et Legros n'a passé que pour un copiste d'un talent supérieur quand il a imité en sculpture, avec des changemens considérables, une sculpture antique. C'est que le sculpteur qui imite un ouvrage de sculpture ne fait que copier des formes par le même procédé que le premier auteur a suivi, et que le peintre qui imite ou qui même copie un ouvrage de sculpture, imite les formes par un moyen différent de celui qu'employoit le premier auteur, y ajoute encore la couleur qui ne se trouve pas sur le premier ouvrage, et est soumis d'ailleurs à la nécessité de vaincre une surface plate pour lui donner l'apparence du relief. Un peintre qui prend

une idée d'un autre peintre, moderne même, mais qui n'est pas son contemporain, et qui l'adapte à son ouvrage de façon qu'elle paroisse en faire naturellement partie, peut à peine être accusé de plagiat. Personne n'a possédé dans un plus haut degré que Raphaël le don de l'invention; cependant il n'a pas dédaigné de puiser ailleurs que dans sa propre pensée. En effet, il est aisé de reconnoître avec Reynolds, qu'il a employé deux belles figures de Saint Paul copiées d'après Le Massaccio : il s'est servi de l'une pour son Saint Paul prêchant à Athènes, et il a placé l'autre dans son tableau du même saint, qui punit Elymas le magicien. Le changement le plus considérable qu'a fait Raphaël à ces deux figures, consiste dans l'addition de la main gauche, qui ne se voit point à l'original. Pour son sacrifice à Lystre, il a pris toute la cérémonie représentée sur un bas-relief antique qu'on a publié depuis dans les *Admiranda Romanarum antiquitatum vestigia*, et dont on voit une copie dans la salle d'Apollon du Musée Napoléon. Il ne faut pas cependant que cet exemple séduise; si l'on dérobe à ses prédécesseurs ou à ses contemporains, on doit être en état de restituer à la postérité. En un mot, c'est en imitant les grands maîtres qu'on le devient soi-même. C'est à l'imitation bien entendue que l'art doit ses progrès, puisque sans elle l'art seroit toujours demeuré dans l'enfance et la barbarie. L'un a détruit la roideur des formes, l'autre la sécheresse du pinceau, un autre la symétrie gothique de la composition : si ces maîtres n'avoient pas eu d'imitateurs, les défauts qu'ils ont corrigés dégraderoient encore aujourd'hui l'art comme du temps de nos pères.

L'imitation générale des grands maîtres consiste dans l'art de s'approprier leurs maximes, leurs principes, leur manière de faire, autant qu'on a les mêmes intentions qu'eux. C'est dans leurs ouvrages qu'on peut étudier l'art, comme eux l'ont étudié dans la nature. Mais ce qui leur est personnel, ce qui ne convient qu'au temps et au lieu où ils se sont trouvés, ne peut pas toujours convenir à d'autres temps, à d'autres lieux. Il n'étoit pas rare de trouver chez les anciens de bons artistes qui ont imité les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres. Encore aujourd'hui nous voyons sur plusieurs pierres gravées des sujets qui probablement sont des imitations de quelque chef-d'œuvre connu dans l'antiquité.

Les auteurs qui ont traité de l'*imitation en général*, mais sous le rapport des beaux arts, sont : ARISTOTE, dans sa *Poétique ;* l'abbé BATTEUX (*V.* ÆSTHÉTIQUE); *Alex.* GÉRARD, dans le quatrième chap. de la prem. partie de son *Essay on Taste* (*V.* GOUT); SERAN DE LA TOUR, dans le deuxième chap. du deuxième livre de son *Art de sentir et de juger en matière de Goût* (*V.* GOUT); J. F. RIEDEL, dans la dixième section de sa *Théorie des beaux arts et des belles-lettres ; Jean-Christophe* KŒNIG, dans le sixième chap. de sa *Philosophie du Goût ;* M. MEINERS, dans le chap. XI de ses *Elémens d'une théorie et d'une histoire des belles-lettres ; André-Henri* SCHOFF, dans sa *Théorie des belles-lettres ; Ch.* DAVIES, dans la vingt-deuxième lettre du prem. vol. de ses *Letters on subjects of litterature ;* Lond. 1787, in-8°. Sur l'*imitation en peinture* on peut consulter les *Considérations sur la peinture*, par *Chrétien-Louis* DE HAGEDORN; à la page 85 et 97 il y traite des *limites de l'imitation* et *du caractère d'un imitateur heureux :* les *sept Discours* de *Josué* REYNOLDS; il y traite entr'autres de l'*imitation trop fidèle de la na-*

ture, de l'*imitation pittoresque en général*, de la *peinture*, *en tant qu'elle n'est point une imitation de la nature. V.* aussi les excellens articles de Wattelet, *Dict. de Peinture*; Sulzer, *Théorie des Beaux-Arts* au mot Nachahmung, et Lanzi dans sa *Storia pittorica*.

Ce que nous venons de dire de la peinture et de la sculpture peut aussi s'appliquer à l'*architecture*. L'artiste rempli des belles conceptions des grands maîtres qui l'ont précédé, peut introduire dans ses plans quelques idées qui ne sont pas copiées seulement de ce qu'il a vu, mais que l'étude lui a suggérées. Ainsi le château de Madrid étoit une copie réelle de celui qui avoit servi de prison à François I dans la capitale de l'Espagne, et le Panthéon de Paris, quoique dû à l'étude des plans de Saint-Pierre et du Panthéon de Rome, ne ressemble cependant à aucun de ces deux édifices.

En *musique*, on prend le mot *imitation* dans un sens technique; il désigne l'emploi d'un même chant, ou d'un chant semblable, dans plusieurs parties qui se font entendre l'une après l'autre à l'unisson, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelqu'autre intervalle que ce soit. L'imitation est toujours bien prise pourvu que ce même chant se reconnoisse toujours, et qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'imitation plus sensible, on la fait précéder de silences ou de notes longues, qui semblent laisser éteindre le chant au moment où l'imitation le ranime. Les règles de l'imitation sont aussi relâchées que celles de la fugue sont sévères; c'est pourquoi les grands maîtres la dédaignent, et toute imitation trop affectée décèle presque toujours un commençant en composition.

La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'imitation de la nature, ainsi que la poésie et la peinture. Mais cette imitation diffère de beaucoup de celle de ces deux derniers. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. La plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude, entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. Qui n'a pas admiré le *repos de Renaud* dans Armide, la *nuit du tombeau de Castor*, le *sommeil d'Atys?*

Le musicien, par l'effet de l'harmonie, agite la mer, anime la flamme d'un incendie, peint l'horreur d'un désert affreux, rembrunit les murs d'une prison souterraine. Il ne représente pas directement ces choses, mais il excite dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant. On ne peut tirer de l'harmonie aucun principe qui mène à l'imitation musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords et les objets qu'on veut peindre; mais c'est la mélodie qui seconde l'imitation et qui lui prête sa principale force.

Quant à l'*imitation musicale*, on peut consulter le *Traité sur l'imitation de la nature dans la musique*, par *Ad.* Hiller, à la page 515 du prem. vol. des *Essais de Marpurg*; la *Lettre de Gasp.* Ruetz *sur quelques expressions de M. Batteux, relativement à la musique*, insérée dans l'ouvrage cité, où il y a aussi une réponse à cette Lettre, par Overbeck, et une réplique à cette réponse. *Th.* Twining a joint à sa traduction anglaise de la Poétique d'Aristote, un *Mémoire sur la musi-*

que, considérée comme art d'imitation ; M. Forkel a inséré dans la *Bibliothèque musicale*, vol. II, pag. 247, des Observations très-ingénieuses sur ce que Beattie a avancé sur l'imitation en musique dans le prem. volume de ses *Nouveaux essais philosophiques.*

L'*art dramatique* est celui dans lequel l'imitation est plus directe : ici un homme imite un autre homme ; et par les mêmes moyens, c'est-à-dire, à l'aide de la voix et des gestes, et pour rendre l'illusion plus complète, il se revêt des habits consacrés à l'usage de celui qu'il veut imiter, et se place dans un lieu bâti et décoré comme celui qui lui sert d'habitation. C'est pour cette raison, qu'à la scène, le naturel et le sentiment tiennent souvent lieu d'études et de réflexions, et qu'ils sont la véritable base du talent. Cependant l'imitation dramatique ne se borne plus à une simple imitation de la nature, et devient un véritable art pour le comédien qui réfléchit sur ses principes, et c'est cette partie seulement, jointe à la sensibilité et au naturel, qui constituent le grand acteur. Alors le comédien observe les mœurs, les caractères, les habitudes des hommes ; il saisit l'expression des passions par-tout où il les rencontre dans la vie commune, dans la société, dans les ouvrages de peinture et de sculpture. Comme le peintre et le sculpteur, il se forme de tous ces traits un idéal particulier pour représenter l'amour, la colère, la jalousie, l'avarice, l'espoir, la crainte, etc. Il se pénètre du caractère des personnages qu'il doit représenter. C'est sur-tout dans la tragédie, où ces personnages ne sont donnés que par l'histoire, et ne sont pas sous nos yeux, que le comédien peut développer toutes les ressources de l'art, et devenir véritablement créateur. Nous ne pouvons nous étendre sur la théorie de l'imitation théâtrale ; il faudroit donner un traité sur l'art du comédien, puisqu'il y est tout entier renfermé. On peut consulter les ouvrages sur l'art du comédien donnés par Riccoboni, Raimond de Saint-Albine et d'Hennetaire ; les *Lettres sur l'imitation théâtrale*, par Engel, traduites de l'allemand en français par M. Jansen, qui les a insérées dans son *Recueil de pièces*, etc. ; et les *Mémoires* de Lekain, Clairon, Dumesnil, Bellamy ; la *Notice* sur Dangeville, par Molé, et celle sur Préville, écrite par M. Dazincourt.

On appelle, dans l'histoire de l'art, *style d'imitation*, celui qui s'introduisit au temps d'Hadrien, où les superstitions ægyptiennes s'étant répandues à Rome, on s'attacha à copier fidèlement et seulement les anciennes idoles ægyptiennes, comme nous avons vu au mot Images que les Grecs et les Russes copient aujourd'hui pour leur culte les images du Bas-Empire. Plusieurs de ces figures ægyptiennes sont si bien imitées, qu'on les prendroit facilement pour des originaux. Le Musée Napoléon possède en marbre, en porphyre, en granit et en albâtre, plusieurs ouvrages de ce style. *Voyez* Ægyptien.

On pourroit encore donner ce nom de style d'imitation à des ouvrages faits dans le goût du plus ancien style grec, et qui cependant ont été exécutés après l'établissement du grand style sous Phidias. La reproduction exacte de cet ancien style tenoit sans doute aussi à quelques idées superstitieuses. Le Cabinet de la Bibliothèque possède une belle intaille qui représente Ménélas enlevant le corps de Patrocle, dans l'ancien style ; mais il n'en est qu'une imitation exécutée sur une grande onyx, avec le voile bleu turquin, substance qui n'a été employée que sous les empereurs romains. Plusieurs divinités

sculptées sur la base des candelabres sont des imitations de l'ancien style grec. *Voyez* GREC.

On nomme encore dans l'*archæologie*, ou science des antiques, *imitations*, des monumens qui semblent faits les uns d'après les autres, quoiqu'ils offrent quelque différence, ou qui sont exécutés à-peu-près comme d'autres ouvrages qui n'existent plus, et qui ont été décrits par les auteurs. Ces imitations sont du plus grand intérêt, parce qu'elles nous font au moins juger de la composition des chefs-d'œuvre qui sont perdus. Il y a de ces imitations dont les originaux sont connus du moins historiquement. Ainsi on sait que la Vénus du Capitole, celle des médailles des Cnidiens au revers de Caracalla, sont des imitations de celle de Praxitèle; que la Vénus qui s'essuie les cheveux, dont on trouve beaucoup de petits bronzes, est une imitation en sculpture de la célèbre Vénus d'Apelles. Quelquefois les originaux sont inconnus; mais on juge par le grand nombre de figures qui se ressemblent par l'attitude, le costume, dans les différentes classes de monumens, que ce doivent être des copies ou des imitations de quelqu'original célèbre. On appelle ces imitations multipliées, lorsqu'elles se ressemblent, des *répétitions;* telles sont celles de la célèbre *Diane* du Musée Napoléon, n° 2, qui se ressemblent sur beaucoup de médailles et de pierres gravées; telles sont celles du *Flûteur*, qui est probablement une imitation du satyre de *Polyclète* (*Voy.* RÉPÉTITION); telles sont les figures multipliées de l'*Apollon Sauroctonos.* Lorsqu'une de ces imitations ressemble parfaitement à la description que les anciens nous ont laissée d'une image de l'art, on l'appelle COPIE. (*Voy.* ce mot.) Telle est la célèbre copie du *Discobole de Myron*, qui est au Musée Napoléon, n° 121. Ces imitations, ces répétitions, ces copies, sont du plus grand intérêt pour l'histoire et pour l'étude des arts.

IMMUNITÉ. L'*immunité* ou l'affranchissement des impôts est représentée sur les médailles des villes qui ont joui de ce privilége, par un cheval au pacage, qui broute librement en sûreté.

IMPARFAIT. Ce mot a plusieurs sens en musique. Un accord *imparfait* est, par opposition à l'accord parfait, celui qui porte une sixte ou une dissonance; et, par opposition à l'accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les sons qui lui conviennent et qui doivent le rendre complet. Le temps ou mode *imparfait* étoit, dans nos anciennes musiques, celui de la division double. (*V.* MODE.) Une cadence *imparfaite* est celle qu'on appelle autrement cadence irrégulière. (*V.* CADENCE.) Une consonnance *imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la sixte. (*V.* CONSONNANCE.) On appelle dans le plain-chant, modes *imparfaits*, ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, et qui restent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPASSE. *V.* CUL-DE-SAC.

IMPASTATION, mélange de plusieurs matières, de couleurs et de consistances différentes, unies et liées par quelque ciment ou mastic, qui durcit à l'air ou au feu : tels sont les ouvrages de poterie, de porcelaine, les marbres feints, etc. etc.

IMPÉRATRICE, ou *femme de l'empereur.* Immédiatement après l'élection de l'empereur, le sénat donnoit le nom d'*Augusta* à sa femme et à ses filles. Entre les marques d'honneur attachées à leur personne, une des principales étoit de faire porter devant elles du feu dans un brasier, et des faisceaux entourés de lauriers, pour les distinguer de ceux des principaux magistrats de l'empire. Dans les

premiers temps après l'extinction de la république, lorsqu'on ne croyoit pas encore convenable de battre monnoie sous le nom d'une femme, on imagina de figurer les impératrices sur les médailles sous les traits de Vesta, de la Piété, de Salus, de Cérès, etc. C'est ainsi que nous y voyons représentées *Livie*, femme d'Auguste, *Antonia*, femme de Drusus, *Agrippine*, femme de Claude. Sur les médailles des provinces de l'empire romain, il est encore plus fréquent de voir ainsi les impératrices sous les traits de quelque déesse. Sous les Flaviens, les honneurs numismatiques passèrent aussi aux femmes, et dès-lors on les voit représentées sur les médailles dans le costume usité à l'époque où elles ont vécu, et sans aucune marque de pouvoir. Lorsque les médailles étoient frappées après leur apothéose, elles étoient représentées voilées (*V.* APOTHÉOSE), comme on voit les deux Faustines, Julia Domna, Mæsa, Paulina, Mariniana. Parmi les statues du musée Pio-Clémentin, on en trouve plusieurs qui représentent des impératrices sous les traits de quelque déesse, entr'autres Sabine, Lucille, Julia Soemias sous ceux de Vénus, une Domitia sous ceux de Diane, une Livie sous ceux de la Piété. Il existe encore un certain nombre de bustes et de statues des impératrices; quelques-unes ont une chevelure en marbre amovible, afin de pouvoir suivre pour la coiffure les variations de la mode. (*V.* CHEVEUX et PERRUQUE.) Les pierres gravées nous ont aussi conservé sans altération les portraits de plusieurs impératrices.

IMPÉRIAL, espèce de comble ou de dôme qui, par son profil, a la forme de deux S adossées, c'est-à-dire qui est pointu par le haut, et s'élargit de plus en plus en approchant de sa base.

IMPÉRIALES (MÉDAILLES). On appelle médailles impériales, celles frappées à Rome depuis que la république romaine eut perdu sa liberté; cette suite commence à Cæsar, et finit aux Paléologues, avec la chute de l'empire d'Orient.

Plusieurs auteurs ont donné la description des médailles impériales; les plus anciens sont: HULSIUS, HUTTICHIUS, GOLTZIUS, OCCO, MEZZOBARBA; les plus utiles sont: PATIN, VAILLANT, BANDURI, MORELL, ECKHEL et TANINI. Cette suite se partage selon le module et les métaux; on les réunit tous selon la méthode d'Eckhel, pour ne considérer les médailles que relativement à l'histoire. C'est dans cette suite que l'on trouve le plus de pièces d'or, et le plus grand nombre de riches médaillons.

Caius Julius Cæsar est le premier Romain qui obtint la permission de mettre sa figure sur les médailles; cependant plusieurs de ses médailles ne sont pas de son temps; elles ont été restituées par Trajan, afin de démontrer au peuple son respect pour la maison d'Auguste. *Voyez* RESTITUTION.

Sur les premières médailles avec le nom de Cæsar, on voit le pieux Ænée, dont la famille Julia prétendoit descendre, par Jule, fils d'Ænée: l'éléphant écrasant un serpent, allusion au nom de Cæsar, qui en phœnicien signifie éléphant; Vénus, Pallas, la Victoire, les marques du souverain pontificat. La tête de Cæsar ne commença à paroître sur les médailles que l'an 45 avant J. C. l'an de Rome 709; ce fut lui qui introduisit l'usage de la couronne de laurier, pour cacher son front qui étoit chauve; ses titres sont ceux de *Divus Julius*, *Consul*, *Dictator*, *Imperator*, *Parens patriæ*, *Pontifex maximus*, *Augustus*. La comète, signe qui parut après sa mort, et qu'on dit indiquer son admission dans

l'Olympe, ne se remarque que sur les médailles restituées.

Les médailles de *Marcus Junius Brutus* nous offrent sa tête barbue, dans une couronne de chêne, image de la liberté; on le voit sur d'autres, marchant, précédé et suivi des licteurs, ayant devant lui l'*accensus* ou proclamateur; sur d'autres enfin, le revers offre le bonnet de la liberté entre deux poignards, avec l'inscription : EID MAR, qui indique les Ides de Mars, jour où Cæsar tomba sous le fer de Brutus; l'image de la liberté est accompagnée de cette inscription : LIBERTAS, P. R. RESTITUTA, la liberté rendue au peuple Romain. Brutus n'est pas le seul des assassins de Cæsar pour qui on ait fait frapper des médailles; *Cassius* obtint aussi cet honneur : on voit sur les siennes une femme entourée d'un nimbe avec le mot *Libertas*. Les *fils de Pompée* avoient, pour venger leur père, soulevé l'Espagne; mais Cæsar la soumit; il ne nous reste qu'une médaille de *Cneius*; on y voit l'Espagne qui le reçoit. *Sextus* en fit frapper plusieurs après la paix qu'il conclut avec Antoine et Octave, qui lui abandonnèrent la Sardaigne, la Sicile et la Corse avec le titre de *Præfectus classis et oræ maritimæ*, qu'il prend sur ses médailles; il y plaça aussi la tête du grand Pompée son père, avec la Piété. Il prit le surnom de *Pieux*, à cause des efforts qu'il avoit faits pour le venger; il y fit aussi représenter les *frères pieux* de Catane.

Les *triumvirs* ont fait frapper des médailles; celles de *Lépide* nous offrent sa figure, et au revers celles de ses deux collègues, et sur d'autres tous les attributs du souverain pontificat; on le voit aussi sur les médailles d'*Antipolis* ou Antibes, et de *Cabellio* ou Cavaillon. Les médailles d'*Antoine* sont beaucoup plus nombreuses que celles de Lépide; on y lit, comme sur les précédentes, le titre *imperator*; on y voit les marques du pontificat et les initiales R. P. C., qui indiquent que les triumvirs ne s'étoient emparés de la puissance que pour rétablir la république; on le voit avec Cléopâtre, accompagnée du titre fastueux de *reine des rois* et de *mère des rois*. Beaucoup de médailles d'Antoine portent le nom de différentes légions, et ceux de ses chefs; ses titres sont ceux d'*augure*, d'*empereur*, de *triumvir*; ses médailles offrent quelquefois la ciste mystique et la couronne de lierre, parce qu'il aimoit à être appelé du nom de Bacchus. Les médailles d'Antoine le fils sont très-rares. Les médailles d'*Octave* sont encore plus nombreuses que les précédentes; c'est à lui que commence l'histoire des empereurs. On lit sur les premières le titre de triumvir; mais ensuite il y prend ceux de *Caius*, *Cæsar*, *Augustus*, *Imperator*, *Pontifex maximus*, *Divi filius*, *Pater patriæ*. Il a la tête ceinte d'une couronne de laurier; ses revers les plus curieux offrent le temple de Janus fermé, la couronne civique entre les serres de l'aigle romaine, ce prince dans un quadrige au-dessus d'un arc de triomphe, le crocodile et l'inscription *Ægypto captâ*, indiquant la défaite d'Antoine et de Cléopâtre; Apollon Cytharœde et Diane, en mémoire de la bataille d'Actium, où ces divinités étoient honorées; les Parthes remettant les aigles romaines; le capricorne, signe sous lequel Auguste étoit né; l'Apex, entre les Anciles; les aigles légionnaires; la tête de Julie sa fille, entre celles de Caius et de Lucius, Cæsar, ses fils; la construction des chemins publics; sa statue équestre. C'est à l'année 737 que l'on place les médailles sur lesquelles on lit la date de la puissance tribunitienne, dignité redoutable sous la république, et que les empereurs s'attri-

buèrent, quoiqu'elle ne fût pas du premier ordre, parce qu'elle auroit donné trop d'autorité à de simples citoyens ; elle sert à calculer les années du règne des empereurs. Il ne faut pourtant pas en faire une règle invariable ; car des princes, fils d'empereurs ou adoptifs, ont eu plus d'une fois cette dignité avant d'être élevés à l'empire. Les médailles frappées après sa mort et son apothéose, portent le titre de *Divus Augustus*. La tête radiée est le signe de sa déification ; elle est quelquefois accompagnée du foudre et d'un astre ; on le voit aussi tenant une patère et dans un temple ; enfin, son image a été restituée par divers empereurs, Caligula, Claude, etc.; elle se trouve sur beaucoup de médailles des Colonies. *Livie*, épouse d'Auguste, obtint les honneurs numismatiques, du vivant de son époux et après sa mort : mais parmi les médailles du vivant de son époux, aucune n'a été frappée à Rome : on la voit sur les médailles des colonies grecques, espagnoles, etc. seule ou avec Auguste. Après la mort d'Auguste, cette princesse sur les médailles frappées à Rome, a le surnom de *Julia ;* elle est représentée sous le symbole de la piété, avec la tête voilée. Quelques médailles ont au revers le *Carpentum*, ou Vesta dans son temple tenant le *Palladium*. (*Voy.* ces mots.) Quelques médailles postérieures à sa mort, où elle est appelée *Diva*, ont été frappées sous le règne de Claude. La tête d'*Octavie*, sœur d'Auguste, est jointe à celle de ce prince sur un médaillon au revers de Tibère. M. *Claudius Marcellus*, fils de C. Claudius Marcellus et d'Octavie, se voit sur des médailles très-suspectes. *Agrippa*, l'ami d'Auguste, et à qui il devoit une partie de ses succès, se remarque au revers de ce prince avec la couronne rostrale, symbole de ses victoires navales ; quelquefois il est seul, et il a au revers le dieu des mers, tenant un trident dans une main et un dauphin dans l'autre. Ses médailles en or sont d'une extrême rareté. Aucune médaille frappée à Rome ne présente *Julie*, fille d'Auguste, mais on la voit la tête voilée comme celle de Livie sur quelques médailles des colonies ; sur une d'Antioche, elle tient trois épis, et elle est surnommée *carpophore*, porteuse de fruits. *Caius* et *Lucius Cœsar* sont rares sur les médailles frappées à Rome ; ils sont plus communs sur les médailles des colonies, principalement sur celles de Cæsar Auguste. *Agrippa Cæsar*, fils posthume de l'ami d'Auguste, se voit sur deux médailles coloniales, dont le pays ne se peut déterminer. *Néron Claudius Drusus Germanicus*, connu sous le nom de l'ancien Drusus, fils de Livie et de Tibère Claude Néron, son premier époux, a le surnom de Germanicus ; il lui fut donné à cause de ses victoires sur les Germains, et le revers de ses médailles offre un arc de triomphe, des trophées et des inscriptions qui ont rapport à ses victoires. Son épouse *Antonia* a la tête couronnée d'épis ou sans couronne ; elle a le titre d'*Augusta* et de prêtresse d'Auguste, titre qui lui fut donné par Caligula, avec tous les honneurs accordés aux vestales ; elle est représentée au revers avec les ornemens sacerdotaux et la patère. *Tibère Claude Néron*, issu de la famille Claudia, fils de Tibère Claude Néron et de Livie, adopté par Auguste après la mort de Caïus et de Lucius, lui succéda ; ses médailles sont peu intéressantes pour la philologie ; il prend le titre de Tibère Cæsar Auguste, fils du divin Auguste père de la patrie ; ses dignités sont celles de souverain pontife, d'empereur et d'Auguste ; ses médailles ne nous offrent pas les surnoms de Claudius et de Germanicus,

qu'il prend sur d'autres monumens ; le type le plus curieux est celui qui est accompagné de cette inscription, CIVITATIBUS ASIÆ RESTITUTIS, en mémoire des douze villes de l'Asie mineure, renversées par un tremblement de terre, qu'il avoit fait rebâtir ; on attribue à son règne les *Spinthriennes*, que quelques auteurs regardent comme des tessères ou des billets d'entrées aux Saturnales de Caprée ; et d'autres, comme des médailles satyriques. Après les médailles de Tibère, on place celles de *Drusus*, son fils, puis celles de *Germanicus*, fils de l'ancien Drusus et d'Antonia ; il devoit le surnom de Germanicus à son père ; la plupart de ses médailles ont été frappées après sa mort, sous le règne de son fils Caligula, ainsi que celles d'*Agrippine* son épouse ; plusieurs de celles-ci ont pour revers une *thensa* traînée par deux mules ; la médaille de Germanicus la plus curieuse est celle qui le représente dans un char de triomphe avec cette inscription, SIGNIS RECEPTIS DEVICTIS GERMANIS, en mémoire de la victoire sur les Germains, et des aigles de Varus rendues aux Romains. Les médailles de *Néron* et de *Germanicus*, fils de Germanicus et d'Agrippine, ont également été frappées sous le règne de Caligula. Ce prince, fils de Germanicus et d'Agrippine, succède à Tibère ; il porte le nom de *Caius Cæsar Germanicus ;* le surnom de Caligula ne se trouve pas sur les médailles ; il lui avoit été donné par les soldats, à cause de la *Caliga*, espèce de chaussure militaire qu'il avoit coutume de porter ; le surnom de Germanicus lui venoit de son grand-père Drusus. Une médaille le représente avec ses trois sœurs *Agrippine*, *Drusille*, *Julia*, tenant chacune une corne d'abondance. On lit au milieu d'une autre RCC, c'est-à-dire *Remissio ducentesimæ*, en mémoire d'un impôt remis au peuple par Caligula ; cette médaille offre aussi le bonnet de la liberté. Parmi ses épouses, *Cæsonie* est la seule à qui on attribue quelques médailles ; mais leur authenticité n'est pas démontrée. *Claude* étoit fils de l'ancien Drusus, et le plus jeune frère de Germanicus. Ses titres sont *Tiberius*, *Claudius*, *Cæsar*, *Augustus*, *Germanicus.* Une de ses médailles représente le camp des Prætoriens, à la porte duquel est un soldat avec une haste, auprès d'une aigle légionnaire ; on lit IMPER. RECEPT. Elle a rapport à l'élévation de Claude à l'empire par les soldats prætoriens ; sur une autre, on voit l'empereur vêtu de la toge, tendant la main à un soldat qui tient une aigle légionnaire ; on y lit PRÆTORIANIS RECEPTIS ; elle indique l'attachement des soldats à l'empereur, et les sermens de fidélité qu'ils lui prêtèrent. On voit sur quelques médailles le mot BRITANNICUS écrit sur un arc de triomphe, et une statue équestre entre deux trophées. Après que la Grande-Bretagne eut été soumise par ses généraux, Claude obtint le surnom de *Britannicus.* Il a eu plusieurs épouses, dont les colonies seules ont frappé des médailles. *Valeria Messalina*, si célèbre par ses prostitutions consacrées par plusieurs pierres gravées, est représentée sur les médailles, principalement sur celles des colonies, sous les traits de Cérès ou sous ceux de Junon. Son fils *Britannicus* est aussi figuré sur quelques médailles. *Agrippine*, fille de Germanicus et d'Agrippine, fut la dernière épouse de Claude, et l'empoisonna après lui avoir fait adopter Néron. Elle a déjà été citée parmi les sœurs de Caligula ; elle est aussi représentée sous les traits de Cérès. *Néron* étoit le fils d'Ænobarbus, premier mari d'Agrippine. Sur une médaille il a le titre de *Nero*, *Claudius*, *Cæsar*, *Drusus*, *Princeps Juventutis*, titre qui se trouve sur

plusieurs autres médailles impériales ; il tire son origine des jeux troyens, et il étoit donné aux jeunes enfans des empereurs ; on trouve sur d'autres l'institution des jeux néroniens, appelés *certamen quinquennale ;* d'autres représentent des distributions gratuites faites au peuple ; on voit sur d'autres la déesse de la Liberté, Jupiter libérateur, le port d'Ostie rempli de vaisseaux, et la statue de l'empereur à l'entrée ; enfin, ce prince est figuré dans le costume d'Apollon citharœde, et jouant comme lui de la lyre. *Octavie*, épouse de Néron, n'est représentée que sur les médailles coloniales, ainsi que *Poppée*, autre épouse du même prince; on en a cité de Claudia sa fille ; on en a aussi quelques-unes de *Statilia Messalina*, sa troisième épouse. Ici finit la famille de Cæsar et d'Auguste.

L. Clodius Macer, à la tête des légions d'Afrique, prétendit à l'empire ; on a de lui quelques médailles ; mais *Severius Sulpicius Galba*, succède au barbare Néron ; plusieurs de ses médailles ont des marques de son attachement à l'Espagne, qu'il avoit gouvernée. Plusieurs autres revers offrent des types et des inscriptions remarquables ; on y voit l'Honneur et la Vertu ; la Liberté entre deux épis ; la Liberté à genoux, relevée par un soldat, *Libertas restituta ;* Mars vengeur ; la Paix mettant le feu à des faisceaux d'armes ; l'Impôt du quarantième remis ; Rome renaissante ; l'empereur couronné par le sénat. *Lucius Salvius Othon* fut long-temps fidèle à Galba ; mais enfin, affligé de se voir préférer Pison, il le fit mourir. La tête d'Othon n'est pas laurée comme celle des autres empereurs, mais coiffée d'une espèce de perruque artistement frisée. Ses médailles ne sont pas aussi rares qu'on le dit ; plusieurs ont été frappées à Antioche et à Alexandrie ; plusieurs aussi, en or et en argent, l'ont été à Rome, mais aucune en bronze ; ainsi tous les prétendus Othons de bronze, qu'on dit avoir été frappés à Rome, sont dus à des faussaires. *Vitellius* succède à Othon, qu'il avoit forcé de se donner la mort ; il prend sur ses médailles le surnom de *Germanicus* et le titre de censeur. Le revers présente l'Honneur et la Vertu ; Jupiter Capitolinus dans son temple ; l'empereur assis sur la proue d'un vaisseau ; ses fils se regardant, et ayant un astre au-dessus d'eux ; la Fidélité des armées, figurée par des soldats qui se prennent la main. Vitellius est immolé par les soldats de *Vespasien* qui lui succède ; plusieurs de ses médailles rappellent ses victoires sur les Juifs ; on le représente dans un char de triomphe conduisant les captifs ; sur d'autres on voit la Judée vaincue et soumise ; d'autres indiquent la paix faite avec les barbares, et les enseignes rendues aux Romains ; enfin, ses enfans Titus et Domitien. Le mot *Divus* est sur les médailles frappées après sa mort. *Domitilla*, son épouse et sa fille du même nom, se voient aussi sur les médailles. *Titus*, son fils, a le titre de prince de la jeunesse et de censeur. Sa fille *Julie* est reconnoissable à sa coiffure singulière, figurée plus en grand par *Evodus* sur une belle intaille du Muséum national. Sur les médailles de *Domitien*, son frère et son successeur, un Sarmate ou Germain à genoux, restitue les enseignes romaines ; la Germanie est assise sur un bouclier germain ; on y trouve l'indication des jeux séculaires et les cérémonies relatives à leur célébration. *Domitia*, son épouse, a un enfant à ses pieds, ou tend la main à un enfant vêtu de la toge. Les médailles les plus curieuses du règne de *Marcus Cocceius Nerva* représentent la Concorde des armées ; les distributions faites au peuple ; l'adoucissement dans la ma-

nière de percevoir l'impôt sur les Juifs ; les enfans des pauvres dans les villes d'Italie, nourris aux dépens du fisc ; l'espèce de corvée appelée *vehiculatio*, également adoucie. *Trajan* adopté par Nerva lui succède ; il a le titre de *Parthicus*, *Dacicus*, *optimus princeps* ; on voit sur ses médailles le Danube ; l'Arabie ayant à ses pieds une autruche : elles rappellent la construction de la *via Trajana*, qui conduisoit de Bénévent à Brindes ; enfin, des distributions : on le voit sur une médaille, donnant un roi à la Parthie, qui le reçoit à genoux ; on voit sur une autre l'Arménie et la Mésopotamie soumises aux Romains. Plusieurs médailles frappées après sa mort offrent le symbole de sa consécration ; plusieurs font mention du pays d'où le métal des médailles a été tiré, aussi on y lit *Metallum Pannonicum, Noricum*, etc. On voit encore sur les médailles son épouse *Plotine* et sa sœur *Matidie*. *Hadrien* est ensuite adopté par Trajan ; ses médailles nous offrent l'Ægypte, l'Afrique, la Dacie, l'Espagne, la Mauritanie, l'Achaïe rétablie, Alexandrie, l'Arabie, la Bithynie, l'Asie, la Cappadoce, la Bretagne, la Gaule, la Germanie, la Judée, la Libye, la Mœsie, la Phrygie, la Syrie, la Thrace, la Rhætie, l'Italie, la Sicile, avec leurs symboles ; on y trouve des signes de sa libéralité envers le peuple ; il est appelé restaurateur de la terre ; nouveau Romulus ; son siècle est nommé le siècle d'or. Son épouse *Sabine*, *Lucius Ælius Cæsar*, son fils adoptif, ont aussi des médailles ; mais les plus curieuses sont celles du bel *Antinoüs*. Après la mort d'Ælius Séverus, Hadrien adopta *Antonin*, à condition que, quoiqu'il eût des fils, il adopteroit Marc-Aurèle ; sa piété envers ses parens, son humanité envers tous les hommes, lui méritèrent le nom de *pieux* ; ses médailles nous offrent, comme celles d'Hadrien, l'image de plusieurs provinces ; on y voit un roi donné aux Quades ; un roi donné aux Arméniens ; *Faustine*, son épouse, dite l'ancienne, sœur d'Ælius ; les plus rares de ses médailles représentent les distributions faites aux jeunes filles appelées *Puellæ Faustinianæ* ; on la voit après sa consécration portée dans le ciel par un paon. *Marc-Aurèle* avoit été adopté par Antonin, à l'âge de dix ans, d'après l'ordre d'Hadrien ; il épousa Faustine, fille d'Antonin ; il se rendit célèbre par sa justice, sa valeur et ses talens littéraires ; plusieurs de ses médailles consacrent ses victoires et ses libéralités, et l'esprit de concorde entre lui et Vérus ; on y rappelle aussi ses victoires sur les Germains et sur les Sarmates. *Faustine*, son épouse, est celle qu'on nomme la jeune ; il ne voulut jamais la répudier malgré la dépravation de ses mœurs. Si je la répudie, disoit ce prince toujours juste, il faut lui rendre sa dot, et cette dot étoit l'empire ; elle a le titre de *Mater Castrorum* ; plusieurs médailles font aussi mention de sa consécration. On a peu de médailles d'*Annius Verus*, fils de Marc-Aurèle ; on en a un plus grand nombre de *Lucius Verus*, associé par Marc-Aurèle à l'empire ; son épouse *Lucille*, fameuse par son impudicité, est cependant représentée sous les traits de Diane et de Junon. *Commode*, ce fils exécrable d'un père vertueux, étoit d'une grande force, et il aimoit à se faire représenter sous les traits d'Hercule ; c'est ainsi que nous le voyons sur plusieurs monumens, principalement sur les médailles, où il prend le titre d'*Hercule romain* ; on y voit aussi des provinces qu'il n'a vaincues que par ses généraux ; son épouse *Crispine*, convaincue d'adultère, fut exilée à Caprée, où il la fit périr. *Helvius Pertinax*, quoique sexagénaire, est élu

par les soldats ; mais, trop sévère partisan de la discipline, ils le sacrifient bientôt ; ses médailles, celles de *Didius Julianus* son successeur, de *Manlia Scantilla* son épouse, de *Didia Clara* leur fille, offrent des revers peu intéressans pour l'histoire. Les médailles de *Pescennius Niger* sont d'une grande rareté, ainsi que celles d'*Albin*. *Septime Sévère* rétablit la discipline, remporte une victoire sur les Parthes, ces vieux ennemis de Rome, soumet une partie de la Perse et de l'Arabie, et délivre la Bretagne de la tyrannie des Pictes et des Ecossais ; ses médailles font mention de ces différentes victoires et de la célébration des jeux séculaires. *Caracalla*, un des princes les plus cruels, succède à son père ; il assassine son frère *Geta*, associé avec lui à l'empire ; son nom est *Marcus Aurelius Antoninus :* Caracalla est un nom ironique qui lui avoit été donné à cause d'une espèce de tunique militaire qu'il avoit coutume de porter. Après avoir assassiné Géta, il le met au rang des dieux. Je ne dirai rien de *Macrin*, de *Diaduménien*, d'*Elagabale*, de sa mère *Soemias*, de sa grand'mère *Mœsa*, de ses épouses *Julia Paula*, *Aquilia Severa*, *Annia Faustina*. *Alexandre Sévère*, adopté par les intrigues de Mœsa, parvient à l'empire ; ses médailles nous présentent des allocutions, des distributions, des triomphes ; son épouse *Barbia Orbiana* et sa mère *Julia Mamœa* ont aussi des médailles. Après *Maximin*, on trouve *Gordien d'Afrique*, père et fils, dont les médailles sont assez rares, *Balbin*, *Philippe*, *Trajan Dece*. Il seroit aussi long que fastidieux de donner une liste de tous les autres empereurs et de leurs médailles ; le catalogue depuis Trajan Dece jusqu'aux Palæologues en a été publié par BANDURI, en deux volumes *in-folio*.

Depuis *Galliénus*, qui succéda à *Valérien*, l'art monétaire tombe dans la barbarie, les types deviennent communs et peu instructifs ; on voit sur la plupart des médailles la Victoire et Jupiter Conservateur ; on y distingue *Aurélien* à cause de son costume ; il porte une couronne enrichie de perles et de gemmes sur un diadême. *Probus* a un sceptre surmonté de l'aigle romaine, ou il porte la pique et le bouclier ; *Dioclétien* porte le globe, signe de la toute-puissance ; *Maximien*, le bâton augural et une branche d'olivier ; c'est à cette époque que commencent le titre de *Dominus Noster* et d'autres jusqu'alors insolites.

Avec *Constantin*, commencent les médailles des empereurs de Constantinople. DUCANGE en a donné la description, mais d'une manière un peu inexacte. Constantin a la tête casquée ou l'auréole ; il porte une pique et un bouclier, un sceptre orné de gemmes, souvent dans la droite un globe surmonté d'une Victoire ; il a quelquefois la tête voilée. Ducange et Banduri ont gravé ses médailles et celles de sa famille ; on y voit souvent le prince tenant le *Labarum*, cette enseigne qui lui annonça la victoire ; cette enseigne porte le monogramme du christ. La légende est *hoc signo victor eris*. *Hélène*, épouse de Constantin, a une coiffure de cheveux mêlés de perles d'une manière assez singulière. Plusieurs médailles de cette famille offrent aussi l'emblême des vœux publics ; souvent l'empereur sacrifie sur un autel, c'est la marque des vœux pour le salut du prince et de l'empire ; si le prêtre tend la main à un autre homme, c'est le signe des vœux pour la concorde entre les princes ; enfin les vœux nuptiaux sont indiqués par l'époux, donnant la main à son épouse. Ces vœux s'observent même sur les médailles de plusieurs princes chrétiens. *Julien*, dit l'*Apostat*, a une barbe

touffue pour affecter le costume d'un philosophe; la tête de Jupiter Sérapis orne le revers de plusieurs de ses médailles. Les signes du christianisme deviennent plus fréquens sous le règne de *Valentinien* et de ses successeurs; la croix et le monogramme du christ sont au revers de plusieurs pièces de *Théodose*. Le prince a sur la poitrine une étole semblable à celle que portent les prêtres chrétiens; son manteau a une forme particulière semblable à celle du pallium pontifical. Le nimbe se voit sur les médailles de *Constans*, d'*Arcadius* et de *Théodose* le jeune. Le christ lui-même donnant la bénédiction se remarque sur les médailles de *Justinien* le jeune, et de *Michel III*, de *Constantin Porphyrogénètes*; les médailles de *Constantin Duca* nous font voir l'empereur couronné par Dieu même. La Vierge voilée couronnant l'empereur, assise avec l'enfant Jésus, la main étendue au-dessus de Constantinople, se remarque sur plusieurs médailles des bas temps, ainsi que les images des anges et des saints. On y voit aussi des monogrammes très compliqués et des lettres bizarres. Les médailles impériales finissent à Michel IX.

Impluvium; on appeloit ainsi, dans les maisons des anciens Romains, la place au milieu de la cour qui n'étoit point couverte, et qui par conséquent étoit exposée à la pluie. La largeur de l'*impluvium* n'étoit jamais moindre que le quart, et jamais plus grande que le tiers de la largeur de l'*atrium*; quant à sa longueur, on la régloit sur celle de l'*atrium*. Dans les grandes chaleurs, on étendoit quelquefois par-dessus l'*impluvium*, des voiles, lorsqu'on vouloit s'y tenir sans être incommodé des rayons du soleil. (*Voyez* Cavædium.) L'eau de pluie, chargée de la poussière et de la fumée qu'elle avoit enlevées aux toits, formoit dans l'*impluvium* un amas d'eau roussâtre ou noirâtre, d'où cette couleur obscure prit son nom latin, *color impluviatus*, et d'où les manteaux de la même couleur prirent aussi les noms d'*impluvium* et d'*impluviata vestis*.

Imposte; c'est l'assise de pierre qui couronne un jambage ou piédroit, et sur lequel on pose le coussinet d'une arcade. Cette assise a ordinairement une saillie, qui est taillée de moulures différentes, selon les ordres d'architecture. On appelle *imposte cintrée*, celle qui couronne un piédroit, et retourne en archivolte, suivant le contour de la douelle d'une arcade, ou qui couronne un mur circulaire, comme une niche, la tour d'un dôme, etc. *Imposte coupée*, celle qui est interrompue par des colonnes ou des pilastres, dont elle excède le nu. On nomme enfin *imposte mutilée*, celle dont on a diminué la saillie pour qu'elle n'excède pas le nu d'un pilastre, ou d'un dosseret; comme à la fontaine des Innocens à Paris.

Impression. Ce mot sert à désigner la sensation qu'excitent les ouvrages de l'art dans l'ame des spectateurs.

On appelle *impression*, dans la peinture, toute couche ou enduit de couleur posé à plat, sur toile, ou sur toute autre matière, pour la préparer à recevoir ensuite les couleurs propres à chaque objet du sujet que le peintre se propose de représenter. C'est aussi le nom qu'on donne à cette sorte de peinture d'une seule couleur, qu'on applique sur les murs, ou sur les lambris des appartemens, pour les décorer; sur les bois de charpente et de menuiserie, pour les préserver de l'humidité; sur les ouvrages de serrurerie, pour les défendre de la rouille.

Enfin, on nomme *impression*, l'art d'imprimer sur le papier, ou sur quelque autre substance, le travail des planches gravées sur bois,

sur cuivre, etc. *Voyez* IMPRIMEUR EN TAILLE-DOUCE.

IMPRIMER. *Voyez* IMPRESSION.

IMPRIMERIE EN TAILLE-DOUCE. *Voyez* IMPRIMEUR.

IMPRIMEUR EN TAILLE-DOUCE. C'est à la perfection des procédés de l'imprimerie, que l'art de la gravure doit une grande partie de ses progrès. On imprima d'abord les estampes seulement avec un rouleau ; on imagina ensuite la presse. On peut voir, à l'article GRAVURE EN ITALIE, p. 761, t. 1, ce qui a rapport à l'histoire de l'imprimerie en taille-douce, qui a dû ses perfectionnemens à la découverte de l'imprimerie en caractères. L'art d'imprimer les planches est trop important pour ne pas porter à la plus haute perfection tout ce qui y a quelque rapport. Le graveur a achevé son travail, lorsqu'il a terminé la gravure ; mais si l'imprimeur ne manie pas la planche avec précaution, et s'il ne tire pas les épreuves avec le plus grand soin, celles-ci seront mauvaises, et la planche sera usée en très-peu de temps. L'art de bien imprimer en taille-douce exige des connoissances d'un genre particulier. En France, cet art est porté à un très-haut degré de perfection. Les graveurs d'Allemagne sont souvent exposés à voir détruire leurs ouvrages les plus soignés, par la négligence de leurs imprimeurs. Dans ces derniers temps, il y en a eu quelques-uns qui se sont distingués. L'importance des soins que l'imprimeur doit donner au tirage des belles estampes, fait que son nom est souvent rappelé par le mot *excudit*, au bas de celles qu'il a imprimées, aussi bien que ceux du peintre, du dessinateur et du graveur. Il faut que l'imprimeur en taille-douce ait une connoissance approfondie de la couleur et du papier ; qu'il sache tout ce qu'il y a à observer en le trempant, en délayant les couleurs, en les distribuant sur la planche et en l'imprimant. On peut consulter principalement sur cette matière, le *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols, ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse, par* Abr. BOSSE ; Par. 1643, in-8°, avec grav. nouvelle édition, avec beaucoup d'additions par COCHIN le jeune ; Paris, 1745, in-8° ; il en a paru en 1758, une édition encore plus complète, in-8°. — FAITHORNE's *Art of graving and etching*; Lond. 1702, in-8° ; et un Mémoire dans le quinzième cahier des *Mélanges artistiques* de M. MEUSEL.

IMPROVISATEUR. Les Italiens nomment *improvisatori*, les poëtes qui font des vers sur-le-champ, et sur quelque sujet qu'on veuille leur proposer. Un passage de Denys d'Halicarnasse prouve que les improvisateurs sont anciens en Italie. Reynolds a fait l'application de ce nom aux peintres qui se piquent de faire des tableaux à la hâte, et sans se donner le temps de réfléchir. En vain les *improvisateurs* en peinture soutiennent que tout est sorti de leur pensée ; il est bien rare que les productions échappées à leur esprit portent le moindre air d'invention et d'originalité. Leurs compositions sont, en général, des biens communs, sans intérêt, sans caractère, sans expression. En un mot, en peinture, comme en poésie, tout ce qui est fait à la hâte ne passe point à la postérité. Le peintre ne doit cependant pas renoncer à l'avantage et à la nécessité d'exprimer rapidement ses idées par des esquisses ; il ne sauroit, au contraire, porter trop loin ce talent, mais il ne faut pas que cette facilité le séduise et l'empêche de donner toute la correction possible à ses dessins, et de s'appliquer à l'étude de la nature et des bons maîtres.

Improviser ; c'est faire et chanter impromptu des chansons, des airs et des paroles, qu'on accompagne communément d'une guitarre ou d'un autre instrument.

Impunctum ; épithète par laquelle Apulée désigne le crystal pur. *Voyez* Crystal.

In Antis ; on appeloit ainsi les temples où il y avoit deux colonnes entre les Antes des murs latéraux de la cella (*Voyez* Antæ) ; cette disposition s'observe encore dans un temple à Myus, dont quelques restes se sont conservés jusqu'à présent, et qu'on voit figurés sur la trente-quatrième planche du second volume, chap. vi, des *Ionian Antiquities*, et dans l'*Architecture comparée* de M. Durand.

Inauguration ; c'étoit la cérémonie qui avoit lieu à Rome, pour donner aux pontifes, aux prêtres, et à tous les autres ministres de la religion, le pouvoir d'exercer leurs fonctions ; c'étoit une espèce de consécration. Mais, en général, l'*inauguration* consistoit à consulter les dieux par le vol des oiseaux. Ce mot s'entend aussi de la cérémonie religieuse qui se pratique au Sacre (*Voyez* ce mot) et au couronnement des souverains.

Incertum ; Vitruve désigne par ce mot une manière de construction, qui consistoit à se servir de petits moellons liés avec du mortier. Chandler, dans son *Voyage en Grèce et dans l'Asie mineure*, s'est trompé en donnant le nom d'*incertum* à des murs de pierres hexagones et pentagones construits sans mortier.

Incombustible. On lit, dans Aulus-Gellius, que Sylla ayant entrepris de brûler une tour de bois défendue par Archélaüs, un des lieutenans de Mithridate, n'en put jamais venir à bout, parce qu'elle étoit enduite d'alun. Grégoire de Tours parle de certaines marmites de bois qu'on faisoit de son temps, qui ne résistoient pas moins au feu que des marmites de fer; mais il ne dit pas de quel procédé on usoit pour les rendre incombustibles. On a cherché à composer une liqueur qui rendît les maisons incombustibles. Hales, en 1756, avoit proposé de les couvrir de terre ; mais ce moyen n'est praticable que pour les habitations rustiques ; et M. Soubeyran de Montesorgues en 1759, et M. Didelot en 1781, ont fait plusieurs essais; mais aucun n'a eu le succès qu'on desiroit.

Incomposé. Un intervalle incomposé est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a point d'autre élément que lui-même. Chez les Grecs, ces intervalles incomposés étoient différens dans les trois genres, selon la manière d'accorder les tétrachordes. Le semi-ton étoit dans le genre diatonique, un intervalle incomposé. La tierce mineure qui se trouve entre la troisième et la quatrième cordes dans le genre chromatique ; et la tierce majeure qui se trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique étoient aussi des intervalles incomposés.

Inconstance ; elle peut être représentée par un caméléon, symbole dont il est facile de saisir l'application.

Incorrection, ne se dit que des formes et se rapporte par conséquent au dessin. On ne dit pas d'un peintre qu'il est incorrect d'effet, de couleur, de clair-obscur, de composition ; mais on peut lui reprocher d'être incorrect dans les contours. L'incorrection ne détruit pas toujours la grace, le Corrège l'a prouvé ; elle accompagne ordinairement la grande beauté de coloris, parce que le peintre craindroit de fatiguer, de dénaturer sa couleur en revenant sur les incorrections ; parce qu'il donne plus de soin à la perfection des tons qu'à celle des formes, et quelquefois même parce qu'un vice

de dessin lui procure une beauté d'effet. Un talent supérieur dans quelques parties capitales de l'art fait excuser l'incorrection. On ne connoît pas de maître plus incorrect que Rembrandt, et son défaut nuit peu à sa célébrité.

Incrustation, se dit de tout ouvrage d'architecture ou de sculpture, de quelque matière que ce soit, qu'on applique, soit avec du mortier, soit avec du mastic, soit avec des crampons, dans des entailles faites exprès : tels sont la Marqueterie, la Mosaïque, la Scaïola. (*Voyez* ces mots.) Les anciens ont exécuté souvent des ouvrages incrustés. Beaucoup de figures ægyptiennes ont des yeux incrustés. Les figures de la table isiaque (*Voyez* Isiaque), qu'on voit au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, sont la plupart incrustées en argent ; quelques-unes sont appliquées sur le cuivre par un procédé particulier qui devoit se rapprocher de l'art de dorer et d'argenter. *Voy.* Damasquinure et Niello.

Incuses. On appelle ainsi les médailles qui offrent deux fois le même type, une fois en relief, et l'autre fois en creux, ce qui venoit de la précipitation du monnoyeur, qui, avant de retirer la médaille qu'on venoit de frapper, remettoit un nouveau flaon, qui trouvant en haut le coin, et en-dessous la médaille qu'on n'avoit pas retirée, marquoit des deux côtés le même type en relief et en creux, mais toujours frappée plus imparfaitement du côté du creux, l'effort étant beaucoup plus foible du côté de la médaille que de celui du coin. Ces médailles incuses par la négligence du monétaire, et qu'on trouve non-seulement dans les suites des médailles consulaires et impériales, mais encore dans celles des rois et des villes grecques, ne doivent pas être confondues avec quelques-unes des plus anciennes médailles de la Grande-Grèce, et principalement celles de Caulonia, de Crotone et de Métapontum, qui offrent aussi deux types, l'un en relief et l'autre en creux. Sur les médailles incuses les deux types ou empreintes sont placés dans le même sens et chargés des mêmes ornemens. Il n'en est pas de même des médailles de la Grande-Grèce qu'on vient de citer, le type en relief y est quelquefois très-différent du type en creux. Quelques médailles de Métapontum ont d'un côté une tête de taureau, et de l'autre un épi de blé ; sur celles de Crotone, c'est quelquefois une aigle éployée au revers d'un trépied. Ce dernier symbole se trouve sur quelques médailles de la même ville, en creux d'un côté, et en relief de l'autre, mais dans un sens contraire. Enfin, sur une médaille de Caulonia, qui est au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, on voit d'un côté un oiseau, dont il ne paroît aucun vestige sur le côté opposé ; et ce qui est plus frappant encore, les cinq premières lettres du nom de cette ville y sont en relief de chaque côté. Ces médailles étoient donc frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit gravé en creux, l'autre en relief. L'abbé Barthelemy, dans sa *Palæographie numismatique*, insérée dans le vingt-quatrième volume des Mémoires de l'Académie des Belles-lettres, pense que c'étoit là une suite des anciennes aires en creux ; qu'en adoptant l'usage du double type sur les monnoies, les villes de la Grande-Grèce n'abandonnèrent pas celui de les frapper avec deux coins, dont l'un étoit gravé en relief ; mais au lieu qu'auparavant ce coin étoit hérissé de parties saillantes et propres à retenir le flaon, elles y mirent le type qui paroît en creux sur leurs médailles. Ces médailles, qui ont des aires en creux, sont communément antérieures à l'an 400 avant l'ère vulgaire. Plu-

sieurs de nos monnoies modernes, qui ont été frappées avec précipitation, sont *incuses*.

Indicus color, très-belle couleur bleue dont se servoient les anciens. *Voyez* Indigo.

Indigo. Les anciens n'ont point connu son origine : Pline dit que l'*indicus color*, qui est probablement cet indigo est une écume de roseau qui forme une espèce de limon, qui est noir quand on le broye, et qui fait un beau brun, mêlé de pourpre, quand on le délaye. Dioscoride dit que c'est une pierre. On sait aujourd'hui que l'indigo est une fécule qu'on tire aux Indes, aux Antilles, etc. par des procédés particuliers, de la tige et des feuilles de l'indigotier (*Indigofera* L.). L'indigo, qui est assez abondant en Ægypte, n'y donne pas une aussi belle couleur que celui des Indes Occidentales.

Individuel, se dit de ce qui appartient à l'homme en particulier. C'est l'imitation des formes *individuelles* qui produit la ressemblance des portraits; mais la défectuosité qui se trouve toujours dans ces mêmes formes, détruit la grandeur du style qui convient à la peinture de l'histoire. M. Lévesque observe, avec raison, que pour posséder deux qualités essentielles, la vérité et la variété, il faut étudier d'après nature, il est vrai; mais les formes qu'on imite doivent être ennoblies, agrandies, corrigées. On ennoblit la nature en rejetant tout ce qui, dans le modèle, est bas et commun; on l'agrandit en ne s'attachant qu'à ce qui est sensiblement utile et caractéristique; on la corrige en supprimant les défectuosités qui n'appartiennent jamais qu'à l'individu. On peut, sans crainte, poser pour maxime que la perfection est la nature, et que la difformité est individuelle, ce qu'il est aisé de vérifier en comparant une même forme sur un grand nombre de modèles. Quiconque voit une bonne imitation individuelle, c'est-à-dire, un portrait ressemblant, s'imagine assez souvent connoître l'original, et même l'avoir vu quelque part. L'effet d'un tableau d'histoire est manqué, si, en le voyant, on peut croire la même chose. Pour en être frappé comme on le doit, il faut qu'on n'ait vu nulle part d'hommes aussi beaux, aussi nobles, aussi imposans que les héros de ce genre idéal et sublime. On admire dans Paul Véronèse la grande machine de ses compositions et la beauté de son coloris; mais comme ses têtes sont des portraits, elles n'inspirent pas ce respect que doivent imprimer les grands personnages de l'antiquité. Les temps reculés où ces hommes ont vécu, nous font exagérer la beauté de leurs formes et la fierté de leur caractère; notre imagination les agrandit, il faut que l'artiste les agrandisse comme elle. Il n'en est pas de même de l'histoire récente : comme les héros dont elle parle ont vécu dans un temps voisin du nôtre, nous ne sommes pas éloignés de croire qu'ils nous ont ressemblé; quelquefois même nous connoissons les portraits de quelques-uns de ces héros. Le peintre doit donc conserver des ressemblances connues, et comme il représente ces personnages sous leurs traits *individuels*, il faut aussi, pour l'accord qui doit régner dans le style d'un même ouvrage, qu'il représente sous des traits individuels les personnages même dont on n'a pas conservé les portraits. Ce genre supposant peu d'idéal, est inférieur au genre vraiment héroïque de l'histoire ancienne, et se rapproche même à beaucoup d'égards de celui des portraits historiés. Qui croira jamais que la tête de l'Apollon du Belvédère soit le portrait fidèle du plus beau jeune homme que l'artiste ait pu connoître? On accordera, si l'on veut, que cette tête vraiment céleste a été

faite d'après un seul modèle ; mais combien les formes de ce modèle ont été agrandies, ennoblies, et, en quelque sorte, déifiées par l'auteur ! Etudier la nature individuelle, la seule qui soit à notre disposition, la dépouiller de ses défauts, et l'élever à la beauté que renferme l'idée de la nature générale, tel est le devoir de l'artiste qui cultive le genre poétique de l'histoire. Mais s'il est permis, s'il est même ordonné de s'écarter de la nature individuelle, ce n'est que pour l'embellir.

Indulgence. Une médaille de l'empereur Sévère nous représente cette vertu sous l'emblême de Cybèle couronnée de tours et assise sur un lion ; elle a dans la main gauche une pique, et dans la droite un foudre qu'elle retient. Le lion étoit regardé par les anciens comme le symbole de l'indulgence ou de la clémence. Sur une médaille de Gallien, l'*Indulgence* est désignée par une femme assise qui tend la main droite, et tient un sceptre de la gauche ; sur une autre, elle est dans l'action de marcher, tenant une fleur de la main droite, et de la gauche, déployant sa robe, comme pour y cacher le coupable. Sur une médaille d'Antonin, c'est une femme assise ayant à la main gauche une baguette qu'elle paroît éloigner d'elle, et de l'autre une patère. Sur une médaille de Gordien, on la voit assise entre un bœuf et un taureau, peut-être pour marquer que cette vertu adoucit les caractères les moins traitables.

Infule. Selon Servius, l'*infule* étoit une bande en manière de diadême, et de laquelle pendoient de chaque côté des rubans ; elle étoit le plus souvent large, mêlée de blanc et de pourpre, et tortillée. Les prêtres la portoient comme une marque de leur dignité ; on en ornoit aussi les victimes et les temples. Quelques écrivains ont pris l'*infule* pour la mitre, la tiare ou le bonnet dont se couvroient les prêtres. On l'a aussi confondue avec les cordons, *vittæ*, qui servoient à la lier. L'*infule* n'étoit pas, comme le diadême, également large dans toute sa longueur ; elle étoit terminée et liée derrière la tête par de petits rubans. Cette légère différence a encore donné lieu à quelques méprises. Au reste, on peut consulter le musée Pio-Clémentin, tom. III, pag. 26 et 72, avec la tab. XX et la tab. A, n°s 3 et 7, ainsi que le tom. IV, pag. 2. Dans les auteurs ecclésiastiques, on donne quelquefois le nom d'*infule* à l'habit sacerdotal que nous appelons chasuble.

Infundibulum ; espèce d'entonnoir destiné à verser des liqueurs d'un vase dans un autre. Montfaucon a publié le dessin de cet ustensile. Quelques-uns prétendent qu'il avoit la forme d'une nacelle, et qu'on ne s'en servoit que pour verser l'huile dans les lampes. On voit plusieurs infundibules propres à cet usage dans les *Antichita d'Ercolano*, volume des *Lucerne*. Le roi de Naples en a donné deux très-élégans à madame Bonaparte. Ils sont à Malmaison.

Ingrat. Un objet est, par sa nature, *ingrat* pour l'art et se refuse à l'imitation lorsqu'il est très-difficile à bien observer. Ainsi l'objet fugitif, l'objet trop en mouvement, l'objet qui change souvent de formes, de couleurs, de caractère, est *ingrat*. Dans ce sens, l'éclair disparoît trop promptement. Certains accidens d'une tempête présentent le ciel, l'eau, les substances mobiles dans des mouvemens si extraordinairement compliqués, que l'observation exacte, et par conséquent l'imitation d'après nature, est comme impossible à l'artiste. En effet, l'œil ne peut les fixer, mais la nature ne peut les retenir assez fidèlement pour les imiter avec exactitude à l'aide du souvenir. On

doit en dire autant de la lumière éblouissante de la foudre, qui ne peut se rendre d'une manière satisfaisante. Les couleurs, de quelque manière qu'on les emploie, n'ont pas assez de vivacité; les procédés par lesquels on peut leur donner plus de brillant, c'est-à-dire les oppositions et les autres artifices que l'art perfectionné met en usage, ne peuvent porter l'effet des couleurs à cet éclat éblouissant de la foudre, dont cependant la lumière du soleil et celle du feu nous renouvellent sans cesse l'idée. Ces objets sont donc ingrats et à l'art et à l'artiste.

Tout ce qui est trivial, burlesque ou bas, à plus forte raison tout ce qui est rebutant, devient également ingrat pour l'artiste, sur-tout si l'on exige de lui d'intéresser et de plaire. Des objets de cette nature ne seroient favorables que dans l'intention bien manifestée de produire le burlesque, d'inspirer la dérision. C'est avec ce but que sont employées les figures bizarres de Callot; c'est dans ce dessein qu'a travaillé Hogarth. Le parti plus ou moins heureux qu'on peut tirer des objets *ingrats*, dépend du choix, de la méditation et des observations raisonnées. Au reste, tout sujet est *ingrat* pour le peintre médiocre. Au contraire, il en est très-peu d'absolument *ingrats* pour le talent supérieur. La difficulté donne des forces au génie et les ôte au talent foible.

Dans la pratique des arts, *ingrat* se dit des matières difficiles à mettre en œuvre, des pierres ou des marbres où il se trouve des veines de cailloux difficiles à tailler; des bois qui ne se coupent pas facilement à cause de leur trop grande dureté ou de leur mollesse; des métaux où il y a beaucoup de parties étrangères qui résistent au ciseau ou à la lime, etc.

On appelle encore un *travail ingrat*, celui qui ne peut être estimé et récompensé convenablement aux peines qu'il a coûtées.

INGRATITUDE; elle pourroit être représentée par une figure que les Graces font tomber d'une base sur laquelle elle est placée.

INHARMONIQUE; relation inharmonique est, selon M. Savérien, un terme de musique, et il renvoie, pour l'expliquer, au mot *relation* auquel il n'en parle pas.

INITIALES (LETTRES), appelées aussi lettres *grises*, se trouvent en tête des chapitres, des livres, des alinéa, et des noms propres d'hommes, de villes, de fleuves, etc. Sur la fin du sixième siècle et au septième, ces lettres commencèrent à recevoir les ornemens qui leur furent prodigués dans la suite. Aussi moins un manuscrit affecte ces sortes de lettres, moins ces lettres initiales diffèrent en volume de celles du texte; plus on doit juger ce manuscrit ancien, s'il est écrit en onciales ou demi-onciales. Lorsque la première lettre des pages est taillée en grand, et que l'*initiale* des chapitres, des livres et des alinéa est d'une grandeur ordinaire, c'est encore une marque d'une antiquité, qu'on rabaisseroit difficilement au septième siècle. Quelques ouvrages modernes ont aussi des lettres grises; celles des *Monumenta Peloponesiaca* de PACIAUDI contiennent les figures des monumens antiques alors inédits; celles des *Antichita d'Ercolano* offrent des fabriques, des paysages, etc.

INSCRIPTION. On appelle ainsi un discours succinct par lequel un événement mémorable est rapporté sur quelque monument, et qui sert souvent à faire connoître l'auteur, le propriétaire d'un ouvrage de l'art, et le but auquel il est destiné.

Le mot inscription se dit en grec *epigramma;* il dérive de *epi*, dessus, et *graphein*, écrire, et signifie écrit dessus. (*Voyez* EPIGRAMME.)

Le mot latin *inscriptio* dérivé également des deux mots, *in*, dessus, et *scribere*, écrire, a la même acception; et quoique nous ayons donné une autre signification au mot *épigramme*, nous avons conservé la sienne au mot inscription. Les *inscriptions* qui, sur les monumens, sont destinées à transmettre à la postérité la mémoire de quelqu'événement, sont ordinairement gravées sur le marbre ou sur le bronze. Pour conserver le souvenir des faits mémorables, on se contenta, dans les temps les plus reculés, de dresser de grandes pierres, ou de rassembler des monceaux de pierres. Quand Jacob et Laban se réconcilièrent, dit la Genèse, le premier érigea une pierre pour servir de témoignage de cette réconciliation : les frères de Laban prirent à leur tour des pierres, et en firent un monceau. Jacob et Laban donnèrent à cet amas de pierres le nom de *Monceau du Témoignage*, parce que ce monceau de pierres devoit rester pour témoignage solemnel du traité d'amitié qu'ils contractoient ensemble. Dans la Genèse, on trouve encore beaucoup d'autres exemples de pierres ou de monceaux de pierres élevés pour rappeler le souvenir d'un événement mémorable. On plantoit pour la même raison, un ou quelques arbres, et ces arbres, replantés quelquefois à plusieurs reprises, ont conservé dans la Palestine, pendant une longue suite de siècles, le nom qui rappeloit l'événement dont on avoit voulu consacrer ainsi le souvenir. Xénophon rapporte, dans son Histoire de la Retraite des Dix-Mille, que les soldats ayant vu le Pont-Euxin après avoir essuyé beaucoup de fatigues et de dangers, élevèrent une grande pile de pierres pour témoigner leur joie et pour laisser des vestiges de leurs voyages. On sentit bientôt que des pierres seules n'étoient pas suffisantes pour rappeler les événemens d'une manière sûre. Après l'invention de l'écriture on y traça des caractères, et l'on y gravoit souvent des figures, des bas-reliefs, qui représentoient les événemens qu'on se proposoit de rappeler. Cette coutume de graver sur les pierres se pratiqua de toute ancienneté chez les Phéniciens, les Ægyptiens, les Perses; les Grecs l'adoptèrent aussi pour perpétuer la mémoire des événemens de leur nation. Ainsi dans la citadelle d'Athènes il y avoit, au rapport de Thucydide, des colonnes où étoit marquée l'injustice des tyrans qui avoient usurpé l'autorité souveraine. Hérodote nous apprend que par le décret des Amphictyons, on érigea un amas de pierres avec une épitaphe en l'honneur de ceux qui avoient péri aux Thermopyles. Par la suite on écrivit sur des colonnes et sur des tables les loix religieuses et les ordonnances civiles. Cette coutume prit faveur chez tous les peuples de la Grèce, excepté chez les Lacédémoniens, chez lesquels Lycurgue n'avoit pas voulu permettre que l'on écrivît ses loix, afin que l'on fût contraint de les savoir par cœur. Enfin, on grava sur le marbre, le bronze et le bois, l'histoire du pays, le culte des dieux, les principes des sciences, les traités de paix, les guerres, les alliances, les époques, les conquêtes, en un mot tous les faits mémorables ou instructifs. Numa écrivoit les cérémonies de sa religion sur des tables de chêne. Quand Tarquin révoqua les loix de Tullius, il fit ôter du Forum toutes les tables sur lesquelles elles avoient été gravées. Les traités et les alliances furent aussi gravées sur de pareilles tables. Sous les empereurs, on formoit les monumens publics de lames de plomb gravées, dont on composoit des volumes en les roulant. Thucydide fait souvent mention des colonnes

érigées dans plusieurs parties de la Grèce, et sur lesquelles étoient gravés les traités de paix et d'alliance. Le nombre des inscriptions de la Grèce et de Rome, sur des pierres, sur des marbres, sur des médailles, des tables de bois et d'airain, est presque infini, et elles appartiennent aux monumens les plus importans de l'histoire. Les inscriptions du moyen âge et les inscriptions modernes ont également une grande utilité.

L'inscription, en général, a pour but d'exprimer quelque chose de très-remarquable de la manière la plus succincte et la plus énergique. C'est donc un de ces ouvrages dont la bonté ne doit pas être jugée d'après son étendue; il est souvent plus difficile de faire une inscription parfaite qu'un long discours. Pour faire une bonne inscription, il s'agit de dire en peu de mots beaucoup de choses importantes, et c'est précisément ce qu'il y a de plus difficile. On ne peut pas, dans les inscriptions, se servir de descriptions ni d'images développées pour faire impression sur l'imagination; il faut donc que le peu d'expressions dont on doit se servir allient la plus grande simplicité à la plus grande force, et à une extrême énergie. Les anciens ont souvent été très-heureux dans la composition des inscriptions, et ceux qui sont dans le cas d'en composer quelquefois, doivent nécessairement étudier avec soin celles qui se trouvoient sur plusieurs monumens anciens de la Grèce, et qui ont été transcrites par Pausanias; celles qu'on a réunies dans l'anthologie grecque, et enfin les meilleures de celles qu'on a recueillies dans des collections particulières, d'après les monumens de l'antiquité. Outre l'invention ingénieuse, il faut encore que l'expression d'une bonne inscription soit parfaite. Il faut que la simplicité, l'énergie et la briéveté y soient réunies; qu'elle soit harmonieuse pour qu'on puisse mieux la retenir. Lorsque les circonstances ne permettent point de les composer en vers, on se sert de phrases courtes et sonores. La plupart des inscriptions qui nous sont parvenues des Grecs et des Romains, en même temps qu'elles sont des monumens précieux qui répandent la plus grande lumière sur l'histoire de ces deux peuples, sont encore remarquables par la noblesse des pensées, la pureté du style, la briéveté, la simplicité, la clarté qui y règnent; c'est dans ce goût que les inscriptions devroient être faites. La pompe et la multitude des paroles y seroient employées ridiculement. Il est absurde de faire une déclamation sur une statue et sur un monument, lorsqu'il s'agit d'actions qui, étant grandes elles-mêmes, et dignes de passer à la postérité, n'ont pas besoin d'être exagérées. Au bas du tableau de Polygnote, qui représentoit la prise d'Ilion, il y avoit seulement deux vers de Simonides, qui disoient: *Polygnothe de Thase, fils d'Aglaophon, a fait ce tableau qui représente la prise de Troie.* Telles étoient les inscriptions des Grecs; on n'y cherchoit ni allusions, ni jeux de mots, ni brillans d'aucune espèce: le poëte ne s'est pas amusé ici à vanter l'ouvrage de Polygnote; il se recommandoit assez par lui-même. Les Romains élevèrent à Cornélie une statue de bronze, sur laquelle on lisoit: *Cornélie, mère des Gracques.* On ne pouvoit pas faire plus noblement ni en moins de termes, l'éloge de Cornélie et celui de ses fils.

Quelques inscriptions modernes ont la même énergie et la même précision. L'inscription de l'Hôtel dss Invalides à Berlin, LÆSO ET INVICTO MILITI (Au Guerrier blessé et non vaincu), se distingue par une noble simpli-

cité. Celle de la statue de Pierre I, à Pétersbourg, est aussi d'une simplicité digne de l'antique : PETRO I, CATHARINA II (Catherine II à Pierre I). La postérité conservera trop long-temps, en Russie, le souvenir de Pierre I et de Catherine II, pour qu'il fût nécessaire d'ajouter quelque chose aux noms de ces deux souverains. Cette inscription est de M. Falconet, auteur de la statue. Mais cette belle formule d'inscription deviendroit ridicule si elle s'appliquoit à des personnages moins importans. C'est ainsi qu'on ne peut approuver celle que le dernier prince d'Yvetot avoit placée dans cette ville sur le tombeau de son père, CAMILLO II, CAMILLUS III, parce que malgré l'éclat de leur naissance et le rang de leur maison, ils n'avoient pas eu dans l'Europe une influence assez remarquable pour que l'inscription ne dût pas les faire connoître plus amplement. Au reste, les langues grecque et latine ont beaucoup d'avantages que n'ont point les langues modernes, surchargées d'articles et de verbes auxiliaires qui les rendent beaucoup moins propres aux inscriptions. Mais en adoptant ces langues dans les inscriptions modernes, il est vrai qu'on n'atteint pas l'un des principaux buts des inscriptions, celui de rappeler le souvenir de l'événement auquel elle est consacrée.

Quoique les inscriptions se placent sur des peintures comme sur des édifices et des statues, sur la toile, sur l'ivoire et sur le bronze, comme sur le marbre, l'art de les composer a reçu le nom de *style lapidaire*, parce que la pierre, en latin *lapis*, est la matière qui les reçoit le plus fréquemment.

Plusieurs auteurs ont fait des ouvrages pour enseigner la manière de composer des inscriptions ; mais la plupart d'entr'eux se sont laissé entraîner par le desir de montrer de l'esprit, et les inscriptions qu'ils proposent pour modèles pèchent par le défaut de simplicité ; il ne sera pas sans intérêt de les citer et d'en donner les titres : *Epitafio, Dialogo nel quale si insegna il modo di comporre gli Epitafi all' antica, di* Franç. POLA ; Ver. 1626, in-4°. — *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia idea dell' arguta ed ingegnosa elocutione, che serve a tutta l' arte oratoria, lapidaria e symbolica, del* C. D. Emau. THESAURO ; Taur. 1654. On en a donné des éditions augmentées à Venise, 1682, in-4°., et à Bologne, 1675, in-4°. *Gasp.* CŒRBER en a publié une traduct. latine ; Francf. 1698, in-4°. ; Leipsick, 1714, in-4°. Cet ouvrage doit être un Commentaire du troisième livre de la Rhétorique d'Aristote ; mais l'auteur a écrit dans un style beaucoup trop guindé et trop précieux. Il trouve les inscriptions antiques beaucoup trop simples, et les rejette tout-à-fait pour cette raison. Il a en même temps publié un recueil d'inscriptions latines sur toutes sortes de sujets, pour servir d'exemples à sa théorie. Ce recueil a paru à Turin, 1666, in-12. ; à Rome, 1677, in-4°. ; à Berlin, 1671, in-fol. ; à Francfort et Leipsick, 1688, in-4°., avec les notes d'*Em. Phil.* PANEALBUS. — *Epigraphica sive Elogia Inscriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de Inscriptionibus facili methodo dissertatur, subjectisque exemplis præcepta dilucidantur, Auctore Oct.* BOLDONIO, Aug. Per. 1660, in-fol. L'auteur a traité en même temps et d'une manière très-diffuse, de toute la rhétorique ; il a aussi publié un recueil d'exemples sous le titre d'*Epigraphæ relig. memorial. mortuales et encomiasticæ* ; Rome, 1670, in-4°. — *Ars nova argutiarum in duas partes divisa, prima est epigr. altera Inscriptionum argutarum, Auctore* Jac. MASENIO ; Mod., 1660, in-12. ; Col. Agr., 1668,

in-8°.; 1687, in-12. Cet ouvrage est absolument dans la manière du *Cannocchiale*, dont il vient d'être question. — *Traité des Inscriptions*, par *Jacq.* RAVENAU; Paris, 1666, in-12. — *Discours sur le style des Inscriptions*, par BOILEAU; il se trouve dans ses Œuvres. Boileau fit ce discours à l'occasion des inscriptions fastueuses que Charpentier avoit composées pour les tableaux de Lebrun dans la galerie de Versailles; mais ce qu'il dit à ce sujet n'est cependant pas satisfaisant. — *Epigraphia, o sia l'arte di comporre le Iscrizione latine, ridotte a regole da* Gaet. BUGANZA; Mant., 1774, in-4°. — *De Stylo Inscriptionum latinarum, libri III, a* Stef. Ant. MORCELLI; Rome, 1780, in-fol. Cet excellent ouvrage contient sur tous les genres d'inscriptions de très-bons exemples tirés des anciens et des modernes.

Il s'est élevé au sujet de la langue dans laquelle les inscriptions doivent être écrites, une question littéraire qui a été long-temps débattue, et qui n'est pas encore décidée. Les uns ont soutenu qu'il falloit conserver la langue latine à cause de sa précision, les autres ont répondu que les inscriptions étant faites pour l'usage des peuples chez qui on érige les monumens, elles devroient être écrites dans la langue qu'ils parlent. On pourroit répondre que les inscriptions étant faites pour instruire tous les hommes de l'usage des monumens, elles doivent être toutes dans la langue universelle, le latin, à l'exception de celles qui contiennent un avis, qui est particulièrement et spécialement applicable aux gens du pays, comme les noms des rues, des places, etc. On peut consulter sur cette discussion littéraire, les ouvrages suivans: *Défense de la Langue française*, par François CHARPENTIER; Paris, 1676, in-12. et de l'*Excellence de la Langue française*, par le même; Paris, 1683, in-12. L'auteur prétend, dans ces ouvrages, contre l'opinion de l'abbé Bourzeys et de plusieurs membres distingués de l'Académie des Inscriptions, que les inscriptions doivent être composées dans la langue de chaque pays, et que la langue française sur-tout est parfaitement propre à cet usage. Le second ouvrage de Charpentier est spécialement dirigé contre l'écrit intitulé: *Oratio de monumentis publicis latine inscribendis, Auctore* Joh. LUCAS; Paris, 1677, in-4°. — *Chr.* WEISII *de poesi hodierno-politicor. sive de argutis inscriptionibus, libri II*, Weiss., 1678, in-8°.; Jen., 1738, in-8°. — *Dan. G.* MORHOFI *comment. de disciplina argutiarum*, 1693, in-12. Cet écrit n'a paru qu'après la mort de l'auteur; mais il fait voir qu'il n'étoit pas fait pour apprécier la simplicité des inscriptions antiques. — *De Stylo lapidari, Auctore* Matth. ASP; Upsal, 1757, in-8°.

La connoissance du véritable style qui convient aux inscriptions, est nécessaire à l'artiste qui veut lui-même en composer pour les ouvrages qu'il a produits; elle est indispensable à l'amateur des arts qui veut bien connoître les monumens anciens et modernes; elle le dirige pour assigner aux monumens la véritable époque à laquelle ils ont été faits, pour indiquer l'artiste à qui on les doit, les personnages qui les ont fait faire, l'usage auquel ils étoient destinés, les hommes à qui ils ont appartenu. M. Heyne a tiré des épigrammes de l'Anthologie, beaucoup de notices curieuses sur d'anciens monumens de l'art. (*Voyez* EPIGRAMME.) C'est à cause de l'importance des inscriptions pour les monumens, qu'on a désigné ceux qui en sont accompagnés par le mot *monumenta litterata*. On

appelle *gemmæ, statuæ litteratæ*, les pierres gravées, les statues, etc., accompagnées d'inscriptions. L'artiste et l'amateur feront donc bien d'avoir une idée des inscriptions s'ils veulent être de véritables connoisseurs. Les ouvrages suivans leur feront connoître plus en détail l'utilité des inscriptions : *Franç.* Oudendorpii, *Orat. de veteribus inscriptionibus et monumentorum usu;* Lugduni Batavorum, 1745, in-4°. — J. F. Eisenharti, *Comment. de auctorit. et usu inscriptionum in jure ;* Helmst., 1750, in-4°. — Le dixième chapitre du second vol. des *Essais sur l'Histoire des Belles-Lettres, des Sciences et des Arts*, par Jouvenel de Carlencas, traite particulièrement de l'utilité des inscriptions. — *Jo. Aug.* Ernesti, *Archæologia literaria*, à la page 36 et suiv.; Lipsiæ, 1790, in-8°. — Christ, *Abhandlungen über die Litteratur- und Kunst-Werke, vornemlich des Alterthums ;* Leipzig, 1776, in-8°. — Martini, *Litterair-Archæologie*, Altenburg, 1796, in-8°. — Sainte-Croix, *Essai sur les Inscriptions antiques*, dans le *Magasin Encyclop.* année 2, tom. 5, pag. 59. — *Nouveau Traité de Diplomatique*, par deux Bénédictins, 6 vol. in-4°. — *De Monumentis Lapidariis*, vide *Kiliani* Stobæi *Opuscula*.

Nous avons déjà vu que toutes les substances, le bois, les métaux, les pierres, l'or, l'ivoire, la toile, le parchemin, le papier, sont les matières subjectives des inscriptions. Avant de parler des divers genres de monumens qui en ont reçu, il nous faut dire un mot des langues dans lesquelles elles ont été écrites. L'artiste et l'amateur doivent au moins pouvoir distinguer par la forme des lettres à quelles nations appartiennent ces inscriptions, ce qu'ils feront aisément en consultant les ouvrages et les monumens que je vais citer. On peut distinguer les langues dans lesquelles les inscriptions ont été tracées, en trois classes; 1°. les langues aujourd'hui perdues; 2°. les langues anciennes; 3°. les langues modernes. Les langues perdues sont les langues *ægyptienne*, *phœnicienne*, *persépolitaine*, *palmyréenne ;* le *numide*, l'ancien *espagnol* et le *mexicain*.

Les monumens accompagnés d'inscriptions ægyptiennes sont très-nombreux. Ceux de toute espèce, tels que les temples, les obélisques, les statues, les bas-reliefs, les instrumens, en sont chargés. Ces inscriptions sont de deux sortes, hiéroglyphiques ou cursives. Sur les premières on peut consulter notre article Hiéroglyphe. Les inscriptions en caractères cursifs étoient aussi autrefois très-rares. On n'en connoissoit que dans le Cabinet de la Bibliothèque nationale. L'expédition des Français en Ægypte les a rendu plus communes. Ces caractères cursifs sont ou sur des bandelettes de lin qui enveloppent les momies, ou sur des rouleaux de papyrus; peu sont sur pierre. On ne connoît guère sur cette matière que l'inscription en ægyptien et en persépolitain, qui est sur un vase d'albâtre du Cabinet de la Bibliothèque nationale. Caylus a figuré et décrit ce vase dans son Recueil, tom. v, pl. 30. Les plus beaux monumens de l'écriture cursive sont les papyrus, publiés par M. Denon, et la curieuse inscription de Rosette. *Voyez* encore à la fin de l'article Hiéroglyphe, les détails que j'en ai donnés, ainsi que des travaux entrepris pour son explication, par MM. de Sacy et Akerblad.

On trouve très-peu de monumens accompagnés d'inscriptions phœniciennes. Un des principaux est le monument de Carpentras, expliqué par le savant abbé Barthelemy dans le tom. 32 des Mém. de l'Académ. des Belles-Lettres.

La langue phœnicienne a été employée sur les médailles des villes de la Phœnicie, jusque sous les successeurs d'Alexandre, et même après que les Grecs les eurent chassés. Comme les Phœniciens faisoient un commerce très-étendu, ils portèrent leur langue dans plusieurs villes de la Méditerranée. C'est ainsi que Gades, aujourd'hui Cadix, offre des médailles dont l'inscription est phœnicienne. La langue punique que l'on parloit à Carthage, colonie de Phœniciens, étoit fille de la langue phœnicienne. On la trouve sur quelques médailles d'or et d'argent des villes de la Sicile. Les essais que l'on a faits jusqu'ici pour l'intelligence de ces deux langues ont donné lieu à des savans très-distingués, tels que Bayer, Barthelemy, Swinton, de déployer une vaste érudition : mais ils n'ont pas été couronnés d'un plein succès, et on n'a guère lieu d'en attendre davantage.

Voici les ouvrages publiés sur les inscriptions phœniciennes : *Dissertation* de Gros de Boze *sur quelques médailles grecques, latines et phœniciennes, et en particulier sur l'étymologie du mot de Malte*, insérée dans les *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres.* — Rhenferdus, *Periculum Phœnicium*, sive *Litteraturæ phœniciæ specimen*, Franeq. 1706, in-4°.; seconde édition, 1713, in-4°. — *Herm. Ulr.* Lingen, *Schediasma de origine et inventoribus pecuniæ et numismatum, quo probatur, inventum pecuniæ non ad Ebræos, Lydios aut Græcos, sed potius ad Phœnices referendum esse, etc.* Jenæ, 1715, in-4°. — *Michel* Fourmont, *Dissertazione sopra una iscrizione Fenicia trovata à Malta*, avec l'explication d'une médaille phénicienne dans le troisième vol. des Mémoires de l'Académie de Cortone. — Chishull, *Antiquitates Asiaticæ, christianam æram antecedentes ;* Londres, 1728, in-fol. On y trouve entr'autres l'explication de plusieurs médailles phœniciennes. — *Jean* Le Clerc, *Remarques sur quelques médailles en caractères phéniciens*, dans le tome XI de sa *Bibliothèque choisie.* — *Lettre* de l'abbé Barthelemy, *sur quelques médailles phéniciennes*, imprimée séparément en 1760, in-4°., et insérée dans les *Mémoires de l'Académ. des Inscript.*, où l'on trouve encore quelques autres morceaux très-importans sur cette matière par le même savant. — Dutens, *Explication de quelques médailles de peuples, de villes et de rois, grecques et phéniciennes;* Londres et Paris, seconde édit., 1778, in-4°. — Flade, *Dissertationes duæ de re metallica Medianitarum, Edomitarum et Phœnicum ;* Lipsiæ, 1791, in-4°. — Dans le 5e vol. du journal allemand, intitulé *Bremisches Magazin* (Magasin de Brême), on trouve l'explication de plusieurs médailles phœniciennes. — A la suite de la traduct. espagnole de Salluste, qui a paru à Madrid en 1772, in-fol., on lit une dissertation *del Alfabeto y Lengua de los Fenices y de sus Colonias*, dans laquelle se trouvent l'explication et la figure de beaucoup de médailles phœniciennes. — *Jo.* Swinton, *Dissertatio de numis quibusdam Samaritanis et Phœniciis, vel insolitam præ se litteraturam ferentibus, vel in lucem hactenus non editis ;* Oxon., 1750, in-4°. Dans le soixantième volume des *Transactions Philosophiq.*, Londres, 1771, in-4°., le même auteur a encore publié des observations sur une médaille inconnue avec des lettres phœniciennes, qu'il attribue à Philistis, reine de Syracuse, de Malthe, et de Goze ; il établit que les médailles de Goze, avec des lettres phœniciennes, ont été frappées à Goze cinquante ans avant l'ère chrétienne. — Dans le 50e

volume des *Transactions Philosophiques*, il y a de lui une dissertation sur les caractères numériques des phœniciens, anciennement usités à Sidon, et une explication de vingt-neuf médailles phœniciennes. Le cinquante-quatrième volume de la même collection contient encore quelques observations du même auteur sur des médailles phœniciennes et siculo-puniques. — *Inscriptionis phœniciæ Oxoniensis nova interpretatio*, Auct. J. D. AKERBLAD; Parisiis, 1802, in-8°. Outre les ouvrages de CHISHULL et de SWINTON, cités à l'occasion des caractères phœniciens, et dans lesquels il y a aussi des observations sur les médailles samaritaines, on peut encore consulter sur cette matière les ouvrages indiqués à l'article des inscriptions en langue hébraïque.

Les inscriptions persépolitaines sont celles qui sont formées d'un assemblage de petites pyramides qui ont l'air de fers de flèches. On les nomme *en têtes de clous*. Ces inscriptions se trouvent sur plusieurs pierres gravées (*V.* GLYPTIQUE), t. I, p. 703, sur plusieurs cylindres (*V.* CYLINDRE), sur le vase d'albâtre du Cabinet dont je viens de parler, sur de grandes tables de pierres, sur des BRIQUES (*Voy.* ce mot). M. MÜNTER a publié en 1800, en Danois, une très-belle dissertation sur les inscriptions persépolitaines, elle a été traduite en allemand, et M. DE SACY en a donné un excellent extrait dans le *Magasin Encyclopédique*. Une des plus curieuses est celle du marbre apporté de Bagdad par M. MICHAUX, que j'ai publiée dans mes *Monumens inédits*, tom. I; elle a été l'occasion de plusieurs dissertations intéressantes sur l'alphabet persépolitain par MM. GROTEFEND et LICHTENSTEIN, qui ont prétendu en avoir trouvé l'explication. M. LICHTENSTEIN a même publié une traduction de ce monument. M. DE SACY, dans une lettre qu'il a fait insérer dans le *Magasin Encyclop.* ann. IX, tom. III, pag. 7, a complétement rejeté le système de M. Lichtenstein; M. GROTEFEND lui paroît approcher davantage de la vérité. *Voyez* PERSÉPOLITAIN. Plusieurs inscriptions considérées jusqu'à présent comme persépolitaines, paroissent à quelques savans devoir être regardées comme babyloniennes. M. HAGER a publié des briques, des pierres gravées, des cylindres, accompagnés de ces inscriptions, dans son Mémoire intitulé: *A Dissertation on the newly discovered Babylonian inscriptions;* London, 1801, in-4°.

Les inscriptions de Palmyre se trouvent sur les monumens de l'ancienne ville de ce nom. On peut voir les formes de ces caractères dans le grand ouvrage publié sous le titre de *Ruines de Palmyre;* plusieurs auteurs ont tenté d'en donner l'explication; tels sont *Inscriptiones Græcæ Palmyrenorum cum scholiis et annotationibus* Edw. BERNARDI et Thomæ SMITHII; Trajecti ad Rhenum, 1698, in-8°. — *Jacobi* RHENFERDI, *Periculum Palmyrenum, s. Litter. veter. Palmyr. spec.;* Franeq. 1704, in-4°. — *De Inscriptionibus Palmyr. quæ in Museo Capitolino adserv. interpret. Epistol.*, F. A. Ant. GEORGII; Roma, 1782, in-8°. L'abbé BARTHELEMY, dans sa dissertation sur l'*alphabet palmyréen*, insérée dans les *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, tome 26, est celui qui paroît avoir approché le plus de la vérité. *Voyez* PALMYRE.

A l'exception d'un petit vase publié par M. Vélasquez, on ne trouve d'anciens caractères espagnols que sur les médailles. La découverte, ou plutôt l'explication de l'ancien alphabet espagnol offre les plus grandes difficultés, et plusieurs savans ont tenté en vain de l'éclaircir. *Fulvius* DES URSINS et *Abra-*

ham Gorlæus, en publiant la médaille attribuée à Lucius Afranius, ont tenté vainement de le faire. Ce dernier a commis l'erreur de placer quelques médailles avec des caractères inconnus, parmi les familles romaines incertaines. — Don *Antonio* Agostino, dans ses *Dialogues sur les Médailles*, a essayé d'éclaircir quelques caractères des médailles bilingues de Celsa, d'Ilerda et d'Emporium, mais sans succès. — *Olaus* Wormius, dans sa *Litteratura runica*, et *Olaus* Rudbeck, dans son *Atlantica*, tom. 3, chap. 1, ont voulu expliquer l'alphabet espagnol à l'aide des caractères runiques; mais les efforts de leur érudition dirigés par cette envie ordinaire de reculer l'antiquité de son pays, furent inutiles. — *Ezechiel* Spanheim, dans son traité *de Usu et præstantia numismatum*, après avoir rapporté les opinions de don Antonio-Agostino et de Wormius, conclut que les médailles espagnoles qui offrent des caractères barbares ont été fabriquées par les Goths.—Don *Vincent Juan* de Lastanosa, seigneur de Figuarelas, publia en 1645, sous le titre de *Museo de las Medallas desconocidas Espagnolas*, une collection de ces médailles. Le Père Paulo Albiniano de Rajas, jésuite, et le docteur Juan Francisco Andres, dans leurs discours placés à la fin de cette collection, décidèrent que ces lettres étoient espagnoles. — Don *Francesco de la* Huerta, dans son *Espagna primitiva*, les jugea antérieures au temps de Moïse et d'Abraham, avant que les Phœniciens ni aucun autre peuple eussent pénétré en Espagne. — *Francisco* Fabro, dans un ouvrage non imprimé, et qui se conserve à la bibliothèque de Madrid, a donné aux lettres espagnoles une origine celtique. — Mahudel, dans sa *Dissertation sur les Médailles espagnoles*, indique les alphabets qui peuvent servir à expliquer l'alphabet espagnol, et il donne un tableau de ces lettres, en plaçant ensemble celles qui ont le plus d'analogie. L'Académie royale de Madrid a suivi la même méthode en publiant son *Orthographia*, mais avec plus de correction. — Don *Manuel* Marti s'occupa aussi de l'interprétation de ces caractères.—Don *Grégorio* Mayans, dans sa lettre à don Miguel Reggio, intitulée *Carta de varios autores Espagnoles*, page 249, édition de 1734, assure qu'il avoit tenté d'en former un alphabet, mais que les événemens qui se sont succédés l'en ont empêché. Cependant don Grégorio Mayans, dans la vie de ce savant, nous a conservé le plan de son ouvrage. Après avoir comparé les lettres espagnoles avec les alphabets phœnicien, samaritain et ionien, et réuni toutes les lumières que peut procurer la connoissance des signes des anciens Espagnols, des noms des villes, des cérémonies de la religion et des médailles bilingues; après avoir averti que ces caractères doivent se lire de droite à gauche, il conclut à se désister de son entreprise, qu'il se contenta seulement de communiquer au marquis Maffei. On prétend qu'il fut détourné de la suivre par une vision qu'il eut en songe. — Don *Rodrigue* Christoval, dans la *Polygraphia Spagnola*, adopte l'opinion de Rudbeck. Son ouvrage a paru en 1732. — *Jacques* Bary, consul de Hollande à Séville, dans une lettre écrite par lui le 2 décembre 1724, à Chrétien Sigismond Liebe, sur les *médailles d'Obulco*, annonce avoir projeté l'exécution d'un alphabet turdetain; mais il n'a pas rempli ses promesses: son précieux cabinet de médailles turdetaines a été réuni à celui du roi de France. Tel étoit l'état des connoissances sur l'ancien alphabet espagnol, quand Velasquez publia

son ouvrage intitulé : *Ensayo sobre los Alphabetos de las letras desconocidas, que se encuentran en las mas antiguas Medallas, y monumentos de Espagna*, por don Luis Joseph VELASQUEZ, *caballero de el orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia. Ecrito, revisto, y publicato de orden de la misma Academia*. En Madrid, anno MDCCLII.

M. Vélasquez commence par une histoire littéraire des tentatives qui ont été faites jusqu'à ce jour pour expliquer l'ancien alphabet espagnol. Il indique ensuite les moyens qu'il faut prendre pour réussir à rendre cette interprétation raisonnable. Ces moyens sont l'examen attentif de ces caractères eux-mêmes, et leur comparaison avec les alphabets des premiers peuples qui ont habité l'Espagne. M. Vélasquez traite de chacun de ces alphabets ; il sépare les lettres espagnoles en trois alphabets, le celtibérien, le turdetain, le bætulo-phœnicien, ainsi que nous l'avons vu, et il discute chacune des lettres de ces alphabets. Après avoir fixé d'après ses idées la puissance des lettres espagnoles, il tente l'explication des inscriptions des médailles. Il indique d'abord la manière de les lire de droite à gauche, comme les anciens caractères grecs, et successivement de droite à gauche et de gauche à droite, quand elles sont sur deux lignes. Selon lui, ces inscriptions du revers, telles que celles sous le cavalier, etc., indiquent le nom des villes, ainsi qu'on le voit sur les médailles bilingues, et les inscriptions de la face indiquent le nom du prince. Il donne une liste des différens noms de ces princes, tels qu'on les trouve dans les anciens auteurs. C'est d'après ce procédé qu'il donne son explication. Cet ouvrage est accompagné de 20 planches représentant les trois alphabets espagnols et ceux qui peuvent servir à leur explication, et d'un grand nombre de médailles et d'autres monumens. Les explications de Vélasquez sont arbitraires, et ne peuvent pas être reçues comme autorité ; les caractères espagnols doivent encore être regardés comme indéchiffrés. — Don *Ignacio* PEREZ DE SARRIO Y PARAVISINO, marquis d'Algorfa, a publié en 1800, à Valence, une *Disertacion sobre las Medallas des conocidas Espagnolas :* il donne ces caractères des Phœniciens, et il lit sur ces médailles les noms d'*Hiram*, de *Sicheo*, de *Nechao*, de *Nabuchodonosor*, etc. ; mais sa découverte n'a pas reçu l'assentiment des savans. L'Afrique nous offre la langue des Numides sur les médailles de la Numidie ; peut-être a-t-elle du rapport avec la punique. On ne sait point que les Mexicains aient eu d'écriture cursive ; on ne connoît d'eux que des peintures, sur lesquelles on voit des figures qui paroissent former une écriture représentative. *Voy.* HIÉROGLYPHES, PEINTURES MEXICAINES et MEXICAINS.

On appelle *runes* les caractères dont se sont servis, dans le moyen âge, plusieurs habitans de la Scandinavie. M. AKERBLAD a découvert en 1799 à Venise deux inscriptions runiques sur un des lions en marbre qui sont placés à l'entrée de l'Arsenal de Venise, où ils ont été apportés d'Athènes après la prise de cette ville par les Vénitiens en 1687. M. Akerblad a donné une notice sur ces inscriptions dans les *Transactions de la Société Scandinave*, Copenhague, 1803, et dans le *Magasin Encyclopédique*. *V.* RUNES.

Les langues qui nous ont été conservées, ou qu'on parle encore, se partagent en inscriptions orientales et inscriptions européennes. A la tête des inscriptions orientales, on place le samscrit, ancien dialecte indien, dont on trouve des inscriptions sur des figures, des peintures indiennes, et même des pierres gra-

vées. (*Voyez* GLYPTIQUE.) Le Père PAOLINO *da S. Bartolomeo* a publié plusieurs de ces inscriptions dans son *Systema Bramanicum*, et dans son *Viaggio elle Indie orientali*, dont M. MARCHENA doit donner une traduction.

Quant à l'Asie, la langue hébraïque se retrouve sur le sicle et sur les autres monnoies des Hébreux. Mais toutes les inscriptions sont écrites en samaritain. Toutes les médailles qui portent une inscription hébraïque, écrite en caractères carrés pareils à ceux de nos Bibles imprimées, doivent, par cela seul, être jugées modernes. Sur les inscriptions samaritaines, il faut consulter : l'Extrait d'une Lettre écrite de Wolfenbuttel à M. Reland, sur les médailles juives avec des caractères samaritains, inséré dans l'*Histoire critique de la République des Lettres*, t. II, à la page 65-95. — GAGNIER, *Lettre sur les Médailles samaritaines expliquées par M. Reland*; elle se trouve dans les *Mém. de Trévoux*, 1705, septembre, à la page 1643-1648. — Le Père HARDOUIN a publié différens ouvrages sur ce sujet, tels que : *De Numis samaritanis ad Claudium Fraguierum*; Paris, 1691, in-4°. — *Epistola de tribus Toinardi numis samaritanis*, qui se trouve insérée dans la *Bibliotheca universalis*, tome XXI, à la page 130-136. — *Explication de deux médailles samaritaines*, qui se trouve dans les *Mémoires de Trévoux*, 1712, mai, à la page 841-859 : dans le *Journal des Savans*, 1713, février, à la page 168, ainsi que dans l'*Histoire naturelle* de Pline; Paris, 1723, tome I, page 432; et dans l'édition publiée par J.G.F. FRANZ, à Léipsick, 1779, in-8°. au t. III. — Dans le quatrième volume du *Magasin pour la Géographie et l'Histoire*, journal allemand rédigé par feu BUSCHING, on trouve, à la page 395, des observations sur des médailles samaritaines. — CLODIUS, *de Nummorum Hebraicorum inscriptionibus samaritanis*; Helmstad. 1712, in-4°. — Nicolas HENRION, *Remarques sur les médailles samaritaines qui portent le nom de Simon*; insérées dans l'*Histoire de l'Académie des Belles-Lettres*, tome II, p. 306-310. — *Jean-H.* HUBER, a publié sur une feuille *in-folio*, les types de trente-neuf médailles samaritaines, gravées en taille-douce, sans autre explication. — *Cornel. Dietr.* KOCH, *de Numorum Hebraïcorum inscriptionibus samaritanis*, 1712, in-4°. — J. Pierre DE LUDEWIG a publié, dans les *Annonces savantes*, t. II, à la page 56-57, quelques *Remarques sur les caractères samaritains*. — Bernard DE MONTFAUCON a parlé, à la page 124 de sa *Palæographia græca*, Paris, 1708, in-fol., *du poids des monnoies samaritaines*. — Etienne MORINUS, *Exercitationes de linguâ primævâ ejusque appendicibus, in quibus multa scripturæ sacræ loca, diversæ in linguis mutationes, multiplices numorum Israelitarum et Samaritanorum species, etc. exponuntur*; Ultrajecti, 1694, in-4°. — Jean-Bapt. OTTIUS, *Epistola de nummis samaritanis*, se trouve dans les *Dissertationes de Nummis veterum Hebræorum*, de RELANDUS, à la page 49. — André RELAND a donné différentes dissertations sur ce sujet, telles que *Dissertationes III, de Inscriptione nummorum quorumdam Samaritanorum, et una Jo. Bapt.* Ottii *de numis samaritanis*; Amstelodami, 1702 et 1704, in-8°. — *Réponse à ce que M. Gagnier a objecté contre son Explication de quelques Médailles samaritaines*, dans les *Mémoires de Trévoux*, 1703, novembre, à la page 1997-2004, et dans les *Nouvelles de la République des Lettres*, août, 1705, à la page 146-155. — *Dissertationes de numis veterum Hebræorum qui*

ob inscriptarum litterarum forma Samaritani appellantur ; Trajecti ad Rhenum, 1709, in-8°. — Etienne SOUCIET, *Dissertation sur les médailles hébraïques, appelées communément samaritaines ;* se trouve dans le *Recueil de ses dissertations critiques*, t. I, à la page 1–154. — Thomas-Ch. TYCHSEN, *Commentatio de numis Hebræo-samaritanis ignotis characteribus inscriptis ;* se trouve dans les *Commentationes Societ. Gotting.*, vol. VIII, (1784) p. 122. — Une dissertation de l'abbé BARTHELEMY, *sur deux médailles samaritaines d'Antigonus, roi de Judée*, dans le XXIVe vol. des *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions.* — *Franç. Perez* BAYER, *de Numis hebræo-samaritanis*, Valent. Editanorum, 1781, in-fol. et ses *Vindiciæ numorum hebræo-samaritanorum*, ibid. 1790, in-fol. — Ol. Gerhard. TYCHSEN, *Preuve de la fausseté des monnoies juives qui ont pour légende des caractères hébraïques et samaritains;* Nüremberg, 1779, in-8°. en allemand. — Gisb. CUPER, dans ses *Lettres de critique, d'histoire, de littérature, etc.* Amsterd. 1743, in-4°., a donné l'explication, de plusieurs médailles samaritaines. — Eberhard David HAUBER, *Diss. sur les médailles juives, ordinairement appelées samaritaines, et sur les ouvrages qui ont paru sur ce sujet*, avec des figures ; Copenhague, 1767 et 1778, in-8°. Ce livre est écrit en langue allemande.

Sur les inscriptions arabes et cufiques, on consultera : J. Guill. EICHHORN, *de Rei numariæ apud Arabes initiis ;* 1776, in-4°. — André RELAND, *Dissertatio de marmoribus arabicis Puteolanis et de numo arabico Constantini Pogonati, litteris cuficis ;* Amsterdam, 1704, in-8°. — Io. Henr. SCHULZE, *Denarius argenteus arabicus explicatus*, dans les *Commentarii academiæ scient. Petrop.* tome XIV, à la page 375. — Bernard DE MONTFAUCON dans sa *Biblioth. Manuscriptorum nov.* Paris, 1739, in-fol., t. II, page 1186, n°. LV, cite un manuscrit de la bibliothèque de Peiresc, qui contenoit des médailles arabes. — *Monnoies des Arabes qui ont eu cours en Portugal*, dans le *Journal étranger*, 1755, mars, à la pag. 52–60. — Jean CHANNING, *Lettre sur une monnoie arabe*, en allemand, *voyez* le *Journal de* M. *de Murr*, t. X, à la pag. 295-298.—C. Abr. CLEWBERG, *de numis arabicis in patriâ repertis, Dissertatio I ;* Aboæ, 1755, in-4° ; la mort a empêché l'auteur d'achever cet ouvrage. — Gisb. CUPER; *Lettres de Critique, d'Histoire, de Littérature, etc.* Amsterdam, 1742, in-4° ; 1743, in-4°. Ces Lettres traitent de beaucoup de monnoies arabes, samaritaines, grecques et romaines. — J. J. REISKE, *Lettres sur le monnoyage des Arabes, avec des additions et de nouvelles observations, par* J. G. EICHHORN ; *voy.* le journal allemand intitulé : *Repertorium de la Littérature orientale*, tomes IX, X, XI, XVII et XVIII. — Michel CASIRI, *Lettre sur une monnoie arabe ;* elle se trouve dans le *Journal des Arts* de M. DE MURR, tome X, p. 291–295. — Antoine-Joseph CAVANILLES, dans ses *Observaciones sobre la Historia natural, Geografia, Agricultura, Poblacion y Frutos del Reyno de Valencia*, a traité au tome I, pag. 94, des monnoies arabes ; et au t. II, p. 7, des médailles frappées à la Mecque. — L'abbé BARTHELEMY a donné quelques Remarques sur les *médailles arabes*, dans les *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, t. XXVI, p. 557. — Jac. Georges-Chrétien ADLER, *Museum cuficum Borgianum Velitris ;* Rome, 1782, in-4°. avec les figures des médailles. On pourra consulter sur cet ouvrage, les *Mélanges philologiques et critiques*, par M. AL-

TER, Vienne, 1799, in-8°., où il donne p. 138-152, des observations sur quelques passages de l'ouvrage de M. ADLER. — Ce dernier a encore publié l'ouvrage suivant : *Collectio nova nummorum cuficorum seu arabicorum, CXVI continens nummos, plerosque ineditos, è Museis Borgiano et Adleriano, digesta et explicata ;* Copenhague, 1792, in-4°. — Caroli AURIVILLII, *Disquisitio de Numis arabicis,* dans les *Mémoires de l'Académie d'Upsal,* t. II, à la page 79. — Théophile DE MURR, *Notice sur les Monnoies des Arabes,* dans l'Histoire d'Afrique par Cardonie ; Nüremb., 1768, in-8°. pag. 48. — *Trois Dissertations sur l'Histoire des Arabes en général, et sur leurs monnoies et sceaux en particulier ;* Nüremberg, 1770, in-8°. — Carsten NIEBUHR, *Description de l'Arabie, d'après des observations et des remarques faites par l'auteur dans le pays même ;* Copenh., 1772, in-4° : l'auteur parle à la page 97, des *monnoies des Arabes.* — Ol. Ger. TYCHSEN, *Lettre concernant une monnoie arabe,* voyez le Journal de M. de Murr, t. X, p. 267-268. — Sur la *Numismatique arabe et syriaque,* par le même, dans les *Memorabilia* de M. PAULUS ; Leipsick, 1793, in-8°., n° IV, p. 185. — *Interpretatio Inscriptionis cuficæ, in marmorea templi patriarchalis S. Petri cathedra, qua S. Apostolus* Petrus *Antiochiæ sedisse traditur,* par le même ; Rostochii, 1788, in-4°. — Al MAKRIZI, *Historia monetæ arabicæ, è Codice Escorialensi, cum variis duorum codicum Leidensium lectionibus et excerptis edita, versa et illustrata ab Olau Gerhard.* TYCHSEN ; Rost. 1797, in-8°. — HALLENBERG, *Disquisitio historica ex occasione nummi cufici;* Stockholm, 1796, in-4°.

Les inscriptions hébraïques modernes, sont des épitaphes. On a supposé en Espagne une inscription hébraïque, qui étoit devenue célèbre. Voici le titre des ouvrages qui ont été écrits pour et contre cette inscription : *De Inscriptionibus Judæorum, Græcis et Latinis, Regiomont.* 1720, se trouve dans BAYERI *Opuscula,* p. 380. — Juan Joseph HEYDECK, *Ilustracion de la Inscripcion hebrea que se halla en la Iglesia del Transito de la Ciudad de Toledo ;* Madrid, 1795, in-4°. — *Apendice a la Ilustracion de la Inscripcion hebrea de la Iglesia del Transito de Toledo, escrito para desengano del publico,* par Don *Juan Jos.* HEYDECK, Madrid, 1795, in-4°. — *Memoria de la Real Academia de la Historia, sobre la inscripcion hebrea de la Iglesia de Nuestra Segnora del Transito de la Ciudad de Toledo, que con el titulo de Ilustracion publico,* Don *J. Jos.* HEYDECK ; Madrid, 1796, in-4°.

Le persan se trouve sur beaucoup de monumens. On distingue les langues persannes anciennes et modernes : les langues anciennes sont le persépolitain dont il a été question plus haut, le zend et le pehlvi ; le *zend* est la langue dans laquelle on prétend qu'a été écrit le Traité de Zoroastre. Nous ne connoissons pas de monumens de l'art avec des inscriptions dans cette langue. Le *pehlvi* est la langue dans laquelle sont écrites les inscriptions des monumens sassanides. On appelle ainsi celles de quelques tombeaux, près de l'ancienne Persépolis, dont l'un porte le nom de Nakschi Roustam, qu'on dit avoir été un des anciens héros persans : plusieurs pierres gravées, plusieurs médailles ont, avec la tête d'un roi sassanide, des inscriptions en pehlvi. Le Cabinet de la Bibliothèque nationale possède plusieurs pierres et plusieurs médailles semblables. Ces anciens caractères étoient mis au rang des inconnus, jusqu'au temps où l'illustre

orientaliste SILVESTRE DE SACY en a donné l'explication, dans son ouvrage immortel, intitulé : *Mémoires sur diverses Antiquités de la Perse, et sur les Médailles des Rois de la Dynastie des Sassanides ; suivis de l'histoire de cette dynastie, traduit du Persan de* MIRKHOND, *par* Silvestre DE SACY; Paris, 1793, in-4°.

Les inscriptions en persan moderne se trouvent sur les monumens de l'Inde, et sur les peintures persannes qui accompagnent de précieux manuscrits, il y en a plusieurs de ce genre dans la Collection nationale. Les inscriptions arabes sont très-communes, parce que l'arabe est la langue employée dans tous les Etats soumis au Grand-Seigneur ou à ses tributaires, et dans une grande partie de l'Asie. On trouve des inscriptions arabes sur beaucoup de pierres gravées, d'armes, d'ustensiles et d'édifices. On distingue cet arabe moderne de l'ancien arabe appelé *cufique*. On a, dans cet ancien arabe, des inscriptions sur des pierres gravées, des vases, des monnoies et des morceaux de verre qui ont servi de marques. On a publie plusieurs collections de ces verres ou de ces médailles cufiques.

Les peintures, les instrumens de la Chine, et les monumens de la Chine et du Japon, sont aussi accompagnés de caractères chinois ou japonois. On peut consulter sur les anciens caractères chinois, l'ouvrage intitulé : *Monument d'Yu*, publié par M. HAGER. Les caracteres modernes sont suffisamment connus. En Europe ces langues sont entendues de peu de personnes.

Parmi les inscriptions écrites dans les langues de l'Europe, on doit citer les inscriptions *grecques, étrusques, latines, gauloises*, et celles écrites dans les langues modernes. On trouve des inscriptions grecques sur tous les monumens exécutés chez cette nation, ou par des artistes qui y avoient pris naissance depuis les temps les plus reculés jusqu'à la destruction de Constantinople. Les Grecs ne formoient d'abord qu'un petit peuple, fixé entre le midi de la Thessalie et la péninsule du Péloponnèse. Il s'étendit ensuite dans toutes les iles de l'Archipel, s'établit en Sicile, sur les côtes de la Thessalie, en Epire, en Thrace, en Illyrie : dans l'Asie mineure, ses colonies s'étendirent jusque dans la Colchide, à Cyrène en Afrique, à Marseille dans la Gaule, à Emporiæ et à Rhoda en Espagne Par-tout les Grecs portèrent leur religion, leurs mœurs et leur langage exprimé sur une multitude de médailles. Ils n'avoient d'abord occupé que les pays voisins de la mer ; ils penétrerent dans l'Inde sous la conduite d'Alexandre ; ses successeurs répandirent la langue grecque dans tous les lieux soumis à leur domination, et les villes de la Lydie, de la Phrygie, de la Cappadoce, de Syrie, de Phœnicie, d'Ægypte, et de plusieurs provinces placées sur les bords du Tigre et de l'Euphrate, mirent des inscriptions grecques sur leurs médailles et sur tous les autres monumens. L'écriture grecque a éprouvé beaucoup de changemens depuis l'introduction de l'alphabet phœnicien dans la Grèce par Cadmus, jusqu'au règne d'Alexandre. On pourroit croire que l'inscription d'une très-ancienne médaille d'Himera en Sicile, seroit écrite en lettres latines. C'est cependant du grec et de l'ancien grec. Cet exemple confirme l'opinion de Pline sur la conformité des anciens caractères grecs avec les caractères latins. Ce que les anciens auteurs ont écrit des colonies, se prouve par leurs médailles. Si une ville doit son origine aux Doriens, elle s'exprime doriquement sur ses monumens.

L'ionien et l'æolien se remarquent de même sur ceux des villes dont les fondateurs étoient originaires de l'Ionie ou de l'Æolie : mais le dialecte dorique est en général le plus répandu. La connoissance des dialectes est souvent nécessaire pour bien déterminer la patrie des artistes, les peuples auxquels appartiennent les ouvrages de l'art, et, dans la numismatique, pour distinguer les villes homonymes. Ainsi une médaille sur laquelle on lit ΑΠΟΛΛΩΝΙΑΤΑΝ, ne peut pas appartenir aux Apolloniates de Thrace qui étoient Ioniens ; et une sur laquelle il y auroit ΑΠΟΛΛΟΝΗΤΕΩΝ ne pourroit pas être d'Apollonie dans l'Illyrie, dont les habitans, par leur métropole Corcyre, étoient originaires de Corinthe, ville dorienne. Quelques monumens ont des inscriptions en différens dialectes ; le dorique et l'ionien s'observent sur les médailles d'Héraclée de Bithynie ; ce qu'il faut attribuer au mélange des deux nations. Toutes les villes de la Grèce ont peu à peu abandonné leur dialecte particulier pour adopter le dialecte commun. Les Thasiens écrivoient sur leurs anciennes médailles doriquement ΘΑΤΙΩΝ ; ensuite ils ont écrit constamment ΘΑΣΙΩΝ. Les colonies fondées dans tout l'Orient par les Macédoniens, n'ont employé que le dialecte commun. On doit observer dans les inscriptions grecques, les formes des lettres plus ou moins antiques, telles que celles des plus anciennes médailles et des pierres gravées, et des inscriptions d'Amyclée, de Sigée, de la tessère, du cardinal Borgia, etc. L'absence ou l'admission de certains caractères, tels que ceux Η et Ω ; la forme du Σ ordinaire, ou luniforme C, ou comme l'S des Latins, sur les plus anciennes inscriptions des médailles et des vases, ainsi que celle de l'E, figurée ainsi, ou comme Є ; l'O rond ou carré □, comme dans l'inscription du buste d'Alexandre au Musée Napoléon : le Λ, écrit ainsi, ou comme l'L des Latins, ainsi qu'on le voit dans les plus anciennes médailles et sur celles frappées à Alexandrie sous les empereurs : concourent, avec le style du dessin et avec d'autres caractères, à faire découvrir l'époque d'un ouvrage de l'art. L'écriture rétrograde va seulement de droite à gauche, et reprend de même, sans alterner de droite à gauche, et de gauche à droite, comme l'écriture boustrophédon. Cette méthode est commune aux peuples de l'Orient, d'où elle a peut-être passé en Grèce. Cette méthode est fort ancienne ; mais toutes les anciennes inscriptions de médailles ne sont pas rétrogrades : quelquefois les inscriptions sont écrites en sens inverse par la faute des monnoyeurs. Le boustrophédon commença à être abandonné vers 457 avant l'ère chrétienne. Les inscriptions de sept ou huit siècles avant l'ère chrétienne sont en général de droite à gauche. Il faut observer que l'écriture de gauche à droite a été d'un usage commun chez les Grecs long-temps avant que le boustrophédon fût totalement abandonné ; ce qui est prouvé par plusieurs inscriptions de huit ou neuf cents ans avant l'ère chrétienne, publiées dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, et reproduites par Astle. Cette écriture fut ensuite abandonnée par les soins de l'Athénien *Pronapides*. Les Grecs et les Etrusques sont les seuls peuples qui aient fait usage de l'écriture *boustrophédon*. Si les monnoies et les médailles gauloises offrent des lignes qui présentent cette espèce d'inversion, il faut l'attribuer à l'impéritie des monétaires, et non la regarder comme une coutume du pays. On appelle boustrophédon l'ancienne manière d'écrire particulière aux Grecs, où chaque ligne commence tou-

jours où la ligne supérieure s'est terminée, en allant successivement de gauche à droite, et de droite à gauche, comme les sillons d'un laboureur. Cette manière d'écrire est de la plus haute antiquité; elle présente deux modifications, selon que la première ligne est tracée de *droite à gauche*, ou de *gauche à droite*. Les plus anciennes lettres pélasgiques sont tracées de *droite à gauche ;* c'est ainsi qu'elles sont disposées dans l'inscription d'Amyclée. L'autre espèce de boustrophédon est moins ancienne; elle commence de *gauche à droite*, comme dans une inscription du Muséum des Antiques de la République. Montfaucon a avancé qu'il ne nous restoit aucun monument de cette espèce d'écriture; il a eu raison, relativement au temps où il écrivoit: Chishull regarda ensuite comme unique l'exemple qu'il en offrit dans les marbres de Sigée; mais les marbres de Fourmont n'étoient pas encore découverts. Cependant si ces érudits avoient consulté les médailles, ils n'auroient pas avancé que cette écriture n'existoit sur aucun monument antique, puisqu'il n'y a rien de si facile que d'en citer des exemples. L'écriture boustrophédon est le signe d'une très-haute antiquité: cependant il faut faire attention que l'inscription peut se trouver en sens inverse, boustrophédon, ou rétrograde, uniquement par la faute du monnoyeur.

Pour le déchiffrement des inscriptions grecques, nous citerons, quant aux grecques, les ouvrages suivans: MONTFAUCON, *Palæographia græca*, 1708, in-folio. — *Græcorum Siglæ lapidariæ, à Scipione* MAFFEI *collectæ et explicatæ ;* Ver. 1746, in-8°. — *Artis criticæ lapidariæ quæ extant, ex ejus autographia, à Joanne Fra.* Seguierio *fideliter exscripta, et à* Sebast. DONATO *edita;* Luca, 1765, in fol. — Ed. CORSINI, *Notæ sive græcarum vocum et numerorum compendia, quæ in veteribus tabulis observantur;* Flor. 1749, in-fol. Nous citerons les Recueils d'inscriptions latines avec les autres Recueils d'inscriptions.

On trouvera beaucoup d'inscriptions grecques dans les Recueils généraux d'inscriptions qui seront cités plus bas. Voici une indication de plusieurs Traités, particulièrement consacrés à des inscriptions grecques: Octavii FALCONERII, *Inscriptiones athleticæ, nuper repertæ, editæ et notis illustratæ, quibus accessere aliæ ex Africanis marmoribus recens descriptæ;* Rom. 1668, in-4°. et dans le huitième volume du *Trésor des Antiquités grecques* de GRONOVIUS. — *Inscriptiones Atticæ, ab Ed.* CORSINI *illustratæ;* Flor. 1751, 3 vol. in-4°. — *Richardi* POCOCKE *et* MILLES, *inscriptiones græcæ et latinæ*, Lond. 1752, in-fol. et dans sa *Description of the east ;* London, 1743, 2 vol. in-fol. — *Inscriptiones antiquæ, in Asiâ minori et Græciâ, præsertim Athenis, collectæ;* ab Ed. Richard CHANDLER; Oxon. 1774, in-fol. — *Monumenta græca ex museo Senatoris Jacobi* NANII, *à Clem.* BIAGI *illustrata;* Rom. 1785, in-4°. — *Iscrizioni greche triopee, con versionè ed osservaz. di Ennio Quirino* VISCONTI; Roma, 1794, in-fol. — *Herodi Attici quæ supersunt, ed. Raphael* FIORILLO; Lipsiæ, 1801, in-8°. — *Explication de quelques Marbres antiques du cabinet de* M. LE BRET, *par le Président* BOUHIER; Aix, 1733, in-4°. — SCHOW, *Charta papyracea Musei Borgiani ;* Rom. 1788; in-4°. — *Expositio fragmenti tabulæ marmoreæ operibus cælatis, et inscriptionibus græcis ornatæ Musei Borgiani Velitris, autore* Arnoldo HEEREN; Romæ, 1786, in-4°. — *Expositio tabulæ Hospitalis Musei Borgiani, autore Philippo* SIEBENKEES; Romæ, 1789,

gr. in-8°. — *Inscription grecque trouvée à Smyrne* dans l'ouvrage de GUTHBERLETH, *de Saliis*, Franek. 1704, in-12. — *Monumenta peloponnesia, à P.* PACIAUDI *illustrata;* Rom. 1761, 2 vol. in-4°. — *Specimina antiquissima scripturæ græcæ tenuioris seu cursivæ antè Titi Vespasiani tempora, autore Christophoro Theophilo* DE MURR; Norimberg, 1792, in-fol. — *Remarques* de M. CHARDON-LA-ROCHETTE, *sur une inscription grecque, publiée par* M. Fauris-Saint-Vincens, *à Aix, l'an VII de la Rép. Franç.* in-4°. Voy. *Magasin Encyclop.* ann. v, tom. v, p. 7. — *Lettera su due monumenti ne' quali e' memoria d'Antonia Augusta, autor. Ennio Quirino* VISCONTI; Rom. an VII, in-4°. — HEEREN, Description d'un fragment d'une inscription antique, ornée de petits bas-reliefs relatifs à l'histoire de la famille de Cadmus, conservée dans le *Cabinet Borgia.* Voy. *Bibliothek der alten Litteratur und Kunst*, Goetting. 1786, in-8°. tom. I, n° 4, p. 43.

On désigne sous le nom d'*étrusques*, les caractères employés dans leurs inscriptions par les plus anciens peuples de l'Italie, principalement les Toscans, les Volsques, les Osques, les Samnites, les Campaniens. Ces caractères paroissent être les plus anciens caractères grecs apportés par les Pélasges en Italie, et qui y ont encore subi quelque changement. On trouve ces caractères principalement sur les médailles, les patères et les pierres gravées, quelquefois aussi sur de petites urnes sépulcrales, des statues et d'autres monumens : plusieurs écrivains se sont occupés de la langue étrusque. On cite principalement les ouvrages suivans : Bernard BALDUS, *de Assibus etruscis;* il est dans les *Antiquitates Hortæ, Coloniæ Etruscorum*, par Fontanini, Rom 1723, in-4°. pag. 125. — DEMPSTER, *Asses partesque assium Etruscorum;* dans son *Etruria regalis*, publiée par *Thomas* COKE; Flor. 1733, in-fol. t. I, tab. LVI. — Ant. Franç. GORI, *Asses Etruscorum*, dans son *Museum Etruscum;* Florent. 1737-1743, 3 vol. in-fol. au t. I, pl. CXCV. — GUARNACCI, *delle Monete etrusche;* se trouve à la pag. 66, de ses *Origini italiche, o siano Memorie istorico-etrusche, sopra l'antichissimo regno d'Italia.* Lucca, 1767 et 1772, 3 vol. in-fol. — Jean-Baptiste PASSERI, *Dissertatio de Numis Etruscis Pœstanorum*, dans ses *Selecta Monumenta eruditæ antiquitatis, cura Ant. Franc.* GORI; Florentiæ, 1750, in-8°. ainsi que dans les *Symb. litterar.* de GORI, décade I, vol. II, à la page 1-34. — *Ejusdem Dissertatio de Re numariâ Etruscorum*, avec figures; se trouve dans ses *Paralipomena* dans l'ouvrage de *Thomae* Dempster, *de Etruriâ regali;* Luccæ, 1767, in-fol. à la page 147. — Jean SWINTON, *Remarques sur une monnoie samnitico-étrusque*, dans les *Philos. Transactions*, volume LI, page 425, et *observations du même* sur deux médailles étrusques, dans les *Philos. Transactions*, vol. LIV, pag. 47, et vol. LV. On trouve aussi plusieurs inscriptions étrusques sur des patères, des vases, des statues, etc. Voyez *Etruria regalis* de DEMPSTER, le *Museum etruscum* de GORI, le *Museum guarnaccianum*, par le même; la *Description d'une patère étrusque*, par M. VERMIGLIOLI; *Perug.*, 1800, in-4°. Le même auteur a publié beaucoup de monumens étrusques, dans ses *Inscriptiones Perusinæ*, qui sont sous presse. Le meilleur ouvrage sur cette matière est celui de M. LANZI, *Saggi di lingua etrusca*, Rom. 1789, 3 vol. in-8°.

Les inscriptions latines sont celles qui se rencontrent le plus

fréquemment. On les trouve sur les monumens de toute espèce. Les Romains s'exprimèrent d'abord dans leur langue sur leurs monumens. On en trouve encore de très-anciennes, telles que celles de plusieurs tessères, l'inscription de la colonne rostrale, publiée et restituée par CIACCONI. (*Voyez* COLONNE ROSTRALE, et le tom. IV, du *Trésor des Antiq.* Rom., par GRÆVIUS.) Le décret pour la suppression des Bacchanales, qui est conservé à Vienne, et qui a été publié par *Matthæus* ÆGYPTIUS, Neap. 1729, in-fol. celle de plusieurs as romains et italiques. Les Romains ne se bornèrent pas ensuite à faire usage de leur langue dans l'Italie; ils la rendirent ensuite celle des pays qu'ils avoient soumis. C'est ainsi que Corinthe, placée au milieu de la Grèce, frappa des médailles avec des inscriptions latines quand Jules-Cæsar y eut établi une colonie. Cependant plusieurs villes conservèrent la liberté de s'exprimer dans leur propre langue sur leurs médailles. A commencer du règne de Galien, l'Empire Romain tomba dans une entière décadence. Les villes grecques recommencèrent à battre monnoie; et il y avoit dans l'Empire des villes où tout l'argent nécessaire pour les besoins de l'Etat étoit monnoyé, avec une inscription latine. On a remarqué qu'après la conquête d'Alexandre, la langue grecque s'étoit répandue dans tout l'Orient; il en fut de même de la langue latine, quand les Romains, vainqueurs de l'univers, eurent envoyé des colonies dans les provinces; et la langue latine bannit à-peu-près toutes les autres: en général, on a fini par adopter partout la langue des vainqueurs.

Quant à la manière de lire les inscriptions latines, on peut consulter: M. Valerii PROBI, *de Notis Romanorum interpret.* qui se trouve à la page 1491, de la Grammaire de Putschens; ce Traité a paru séparément à Venise, 1499 et 1518, in-4°.; et à Paris, 1510, in-8°. — Sert. URSATI *Commentarius de Not. Romanorum*, Pat. 1672, in-fol.; Hagæ Comit. 1736, in-8°. — Joannis NICOLAI, *de Siglis Veterum omnibus*; Lugduni Batavorum, 1703 et 1706, in-4°. — *Istituzione antiq. lapidaria*, o *sia Introduzione allo studio delle antiche iscrizioni*, in III libri, Roma, 1770, in-8°. par le Jésuite Fr. Ant. ZACCARIA. — D. P. CARPENTIER, *Alphabetum Tironianum*, *s. Methodus Notas Tironis explicandi*; Paris., 1747, in-fol. avec gravures. — *Nouveau Traité de diplomatique*, Paris, 1751 et suiv. 6 vol. in-4°., sur-tout le 3e vol. — FABRICII *Bibliotheca latina*, lib. II, c. IX, t. II, à la page 115.

On continua de faire usage de la langue grecque dans l'Empire d'Orient, et de la langue latine en Occident, pendant tout le cours du moyen âge; cependant les langues modernes se formèrent alors à différentes époques, par le mélange des Goths, des Vandales, des Francs, des Germains, avec les peuples qu'ils avoient vaincus; et lorsque l'usage de ces langues devint plus général pour les actes publics, elles servirent aussi à composer des inscriptions. Ainsi, on en trouve en vers italiens, en vers allemands, en vers français, appelés gothiques. Quoique les lettres prétendues gothiques ne soient qu'une altération des lettres latines, que le mauvais goût a contournées et surchargées d'ornemens, l'étude de ces lettres prétendues gothiques, est nécessaire pour lire les inscriptions mises sur des monumens français: elle appartient, ainsi que celle de la basse latinité, à la diplomatique.

On appelle *bilingues*, les monumens dont les inscriptions sont en caractères empruntés de deux langues différentes. C'est à la flatterie et à la servitude qu'est due l'union

des langues sur les monnoies antiques. Les médailles de Phœnicie offrent fréquemment le mélange des lettres grecques et phœniciennes. Celles des rois de Judée présentent celui de la langue grecque avec la langue hébraïque. Le mélange du latin, du phœnicien et de l'espagnol, se remarque sur plusieurs médailles d'Espagne; celui du grec et du latin, sur plusieurs médailles gauloises. Quelques deniers romains offrent, avec une inscription latine, des lettres arithmétiques grecques. Le mélange des lettres produit souvent des méprises.

Nous venons de parler des inscriptions, considérées sous le rapport de la langue dans laquelle elles sont écrites; il faut en dire actuellement un mot, sous le rapport des monumens sur lesquels on les trouve. Les édifices ont quelquefois une inscription : les temples l'ont sur le fronton; les lettres étoient de bronze, fixées avec des attaches, qui servent encore aujourd'hui à en déterminer la position et à en expliquer le sens. C'est ainsi que Séguier a lu l'inscription de la Maison carrée de Nismes. Outre les temples, les Ægyptiens mettoient encore d'amples inscriptions sur les obélisques. (*Voyez* Obélisques et Hiéroglyphes.) On en trouve sur les ponts, les portes d'entrée, les arcs de triomphe, les aqueducs, les colonnes, les bornes milliaires et les tombeaux des Romains. On donne aujourd'hui, en général, le nom d'épigraphe aux inscriptions des édifices. (*Voyez* Epigraphes.) Les statues sont souvent aussi accompagnées d'inscriptions; sur les monumens ægyptiens, les inscriptions des statues sont ordinairement sur la base, sur le siége, ou sur une espèce de poutre sur laquelle leur dos est appuyé. Sur celles des Etrusques, exécutées chez les plus anciennes nations de l'Italie, cette inscription est souvent placée sur une cuisse ou sur un bras de la statue même. Cela avoit aussi lieu chez les Grecs; Phidias avoit écrit le nom du beau Pantarcès sur le pouce de son Jupiter. Sur les monumens grecs, même très-anciens, elle est ordinairement sur la base, ou sur un tronc qui sert de support. Pour distinguer si cette inscription est antique, et si elle appartient réellement à la statue, il faut apporter beaucoup de jugement. (*Voyez* Critique et Statues.) Sur les portraits, sur les bustes et les marbres antiques, on trouve aussi des noms; mais souvent ces noms ont été ajoutés par une main moderne, ou bien ils sont vraiment antiques, mais ils se trouvent sur une partie qui, dans l'origine, n'appartenoit pas au monument. (*Voyez* Critique.) Fulvius Ursinus a mis des noms sous tous les portraits antiques qu'il a publiés, et il s'est souvent décidé par le plus léger rapprochement. Pline se plaignoit déjà de son temps, de ce que les marchands gravoient les noms des artistes anciens célèbres sur des marbres modernes, afin d'en rehausser le prix. (*Voyez* Bustes.) Sur les pierres gravées, les inscriptions sont à côté de la figure. (*Voyez* Glyptique et Critique.) Elles sont rares sur les peintures antiques; on les voit ordinairement dans un coin du tableau : tel est celui d'Alexandre, peintre athénien, sur une peinture d'Herculanum, qui représente Niobé et Télaire jouant aux osselets. (*Voyez* Peinture.) Les inscriptions des vases grecs offrent quelquefois le nom des personnages, rarement celui du peintre, plus fréquemment le nom de celui à qui le vase a été donné. (*Voyez* Vases grecs, Noms, Kalos.) Sur les lampes antiques, on trouve le nom de la fabrique, celui du propriétaire, des vœux exprimés pour le prince ou pour la nouvelle année. (*Voyez* Lampes.) Sur les briques

romaines, celui de la légion qui les a faites ; sur les conduits de plomb, le nom de fabrique, quelquefois l'époque du consulat ; enfin chaque monument a un genre d'inscription particulier. Eckhel observe, avec beaucoup de sagacité, que la briéveté des inscriptions sur les médailles est le caractère d'un empire florissant ; la loquacité, suite de la flatterie, de la vanité et de l'ambition, est le signe au contraire d'un Etat qui tombe vers sa chute.

Les inscriptions des médailles sont placées sur la face ou sur le revers ; elles sont en ligne droite, plus ou moins multipliées, tournant autour de la médaille, ou y formant un carré qui encadre le type. Quelquefois l'inscription du revers tient à celle de la face, et en est la suite. Telles sont les médailles de Berytus, celles des Trallиens, des Abacéniens, etc. On appelle légende, *épigraphe*, l'inscription qui est dans le champ. Quelquefois même elle est sur le type. Sur celles d'*Æni* en Thrace, l'inscription AINI est tracée sur le casque de Mercure ; d'autres fois, l'épigraphe est sur un autel, sur une colonne, etc.

Sur plusieurs médailles anciennes, l'inscription est rétrograde ; c'est-à-dire, qu'elle va de droite à gauche, et que même les lettres sont retournées de la droite vers la gauche ; cette écriture rétrograde reprend de même de droite à gauche, sans alterner, comme l'écriture boustrophédon dont les lignes vont alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Sur les plus anciennes médailles d'Himera et des Messéniens, les noms de ces deux villes sont en écriture rétrograde. Cette méthode est fort ancienne, et tire peut-être son origine des Orientaux ; cependant toutes les anciennes inscriptions ne sont pas rétrogrades : quelquefois les inscriptions sont écrites en sens inverse, par la faute du graveur des coins.

Sur plusieurs médailles grecques et latines, on ne trouve pour toute *inscription* que quelques lettres initiales, telles que S. C., c'est-à-dire par un Sénatus-Consulte, ou Δ. E. lettres qui indiquent la *Puissance Tribunitienne ;* le plus souvent elles sont renfermées dans une couronne. Sur d'autres médailles, les inscriptions offrent des époques ; quelquefois de grands événemens y sont marqués, tels que la victoire remportée sur les Germains sous le troisième consulat de Marc-Aurèle ; les signes militaires repris aux Parthes, événement rappelé sur des médailles d'Auguste ; la victoire remportée sur les Parthes sous Septime-Sévère, etc. D'autres inscriptions expriment des titres d'honneur accordés au prince ; tels sont ceux qu'on lit sur les médailles de Trajan, d'Antonin-le-Pieux, de Vespasien, etc. etc. Quelques-unes de ces inscriptions ne regardent que des bienfaits particuliers accordés en certains temps, ou à certains lieux, avec des vœux adressés aux dieux pour le rétablissement ou pour la conservation de la santé des princes. Parmi les médailles postérieures au temps où les empereurs de Constantinople quittèrent la langue latine pour reprendre la grecque dans leurs inscriptions, il s'en trouve qui présentent des particularités assez bizarres dans l'expression. Quelques-unes de ces inscriptions sont des espèces d'acclamations ou des bénédictions qui consistent à souhaiter à l'empereur la vie, la santé, la victoire.

Les premiers qui se sont occupés à recueillir des inscriptions antiques sont CYRIACUS d'Ancône, *Jean* MARCANOVA de Padoue, et *Felice* FELICIANO, de Vérone, qui tous ont vécu dans le quinzième siècle. La collection du premier est la seule des trois dont on a eu connoissance vers l'an 1600, par *Charles* MARONI, bibliothécaire du cardinal

Barberini. Elle mérite d'être citée ici comme la première qui a été faite; elle a d'abord paru sans indication d'année ni de lieu d'impression, sous le titre de : *Epigrammata græca et latina reperta per Illyricum a* CYRIACO, Anconit. Elle a été réimprimée à Rome, 1747, fol. Pour connoître l'histoire de ce recueil, il faut aussi lire son *Itinerarium*, publié par *Laur.* MEHUS; Flor., 1742, in-8°.; et ses *Commentariorum nova fragmenta notis illustrata ab Hannib. de Abat.* OLIVERIO; Pis., 1763, fol. — Le premier ouvrage imprimé en ce genre a été : *Conradi* PEUTINGERI, *Romanæ vetustatis fragmenta*, Aug. Vindelic., 1505, fol.; cet ouvrage contient les inscriptions trouvées dans les environs d'Augsbourg, mais il paroît qu'il s'y est glissé plusieurs inexactitudes. — *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*; Mogunt. *in Ædibus* J. Schœffer, 1520 et 1525, fol., avec des figures en bois. On sait que l'auteur de cet ouvrage est *Jean* HUTTICH. — *Jac.* MAZOCHII *Epigrammata ant. urbis*; Rom., 1521, fol., avec des gravures en bois. — *Petri* APIANI et *Barth.* AMANTIS *Inscriptiones SS. vetustat. non tantum Romæ sed totius fere orbis*; Ingolstadt, 1534, fol. Cette collection, ainsi que la plupart des précédentes, est remplie d'inexactitudes et d'inscriptions supposées. — *Consulum, Dictatorum, Censorumque Romanorum series, una cum ipsorum triumphis*, par Barth. MARLIANUS; Rom., 1549, in-8°.; nouvelle édition par Franc. ROBORTELLI; Ven., 1555, in-8°. — Sigfr. RYBISCH *Monumenta sepulchrorum cum epigrammatibus, ingenio et doctrinâ excellentium virorum, ex archetypis expressa et in æs incisa, per* Tob. FENDI, sans lieu d'impression, 1574, fol.; Francf., 1589, fol. — *Mart.* SMETII *Inscriptiones antiquæ per Europam passim obviæ, cum auctario Justi* LIPSII, Lugd. Bat., 1588, fol. — *Steph.* ZAMOSII, *Analecta lapidum vetust. et nonnullarum in Dacia antiquitatum*; Patav., 1593, in-8°. — *Inscriptiones antiquæ Augustæ Vindelicorum, cum notis Marci* WELSERI, 1590, in-4°. — *Jani* GRUTERI, *Inscriptionum Romanarum corpus ex officina*; Commel., 1603, 2 vol. fol., *cum notis Marq.* GUDII *emend. cura Jo.* GRÆVII; Amstel., 1707, 4 vol. in-fol. avec gravures; cette seconde édition est défigurée par un grand nombre de fautes d'impression. — *Ge.* GUALTHERI, *Collectio Inscriptionum et tabularum Siciliæ atque Bruttiorum, cum animadversionibus*; Messin., 1624, in-4°. — *Marmora arundelliana, sive Saxa Græce incisa, publicavit* Joan. SELDENUS; Lond., 1628, in-4°. — Il en a paru une nouvelle édition sous le titre de *Marmora Oxoniensia recensuit et perpetuo commentario illustravit Humphry* PRIDEAUX; Oxon., 1676, fol. — MAITTAIRE en a donné une autre édition augmentée de plusieurs dissertations; Londres, 1732, fol. — CHANDLER en a donné une autre à Oxford, 1763, fol., avec gravures, en trois volumes, dont les deux derniers contiennent 245 inscriptions. — *Sertorii* URSATI, *Monumenta patavina, collecta, explicata, et suis iconibus expressa*; Pat., 1652, in-fol. — *Li marmi eruditi, owero lettere sopra alcune antiche inscrizioni di Sertorio* URSATO; Pad., 1659, in-4°., dont le dernier volume n'a paru qu'en 1719. — *Gli arronzi owero de' marmi antichi*; Pad., 1655; — *Joannis Bapt.* FERRETII, *Musæ lapidariæ sive antiq. in marmor. carmina cum explicatione*; Ver. 1672, in-fol. — *J. H.* NORISII *Cenotophia Pisana Caji et Lucii Cæsaris, dissertation. illustrata*; Venetia, 1681, in-fol. — *Th.* REINE-

sii, *Syntagma inscriptionum antiquarum inprimis Romæ veteris, cum commentariis;* Lipsiæ, 1682, in-fol. — *C. Cæsaris* Malvasiæ, *marmora Felsinea, virorum doctorum expositionibus aucta;* Bon. 1690. in-fol. avec figures. — *Guil.* Fleetwood, *Inscriptionum antiquarum sylloge;* Londini, 1691, in-8°. — Fabretti, *Inscriptiones antiquæ quæ in ædibus paternis asservantur;* Roma, 1699 et 1702, in-fol. — *Phil. a Turre, monum. veter. Antii, h. e. inscriptio* M. Aquilii; *et tabula Solis Mithræ;* Roma, 1700, in-4°. — *Francisci* Blanchini *epistola de lapide Antiati, in qua agitur de villa Hadriani;* Roma, 1698, in-4°. — *Jos. Roc.* Vulpii *tabula Antiana e ruinis veteris Antii effossa;* Roma, 1726, in-4°. — *Iscrizioni antiche della citta di Palermo, da Gaët.* Nota, *ed.* Marsala; Pal., 1721, in-8°.; à ce recueil on joindra les *Antiche iscrizioni di Palermo;* Pal., 1765, in-4°. — *Jacobi Philippi* d'Orville, *Sicula, quibus Siciliæ veteris Rudera, additis antiquit. tab. illustrantur;* Amstelodami, 1764, 2 volum. in-fol. — *Siciliæ et adjacentium insularum veterum inscriptionum nova collectio, aut. principe de* Torremuzza; Panor., 1769, in-4°. — *Camera ed Inscrizioni sepulcrali de' liberi, servi ed ufficiali della casa di Augusto, scop. nella via Appia, ed illustr. da Franc.* Bianchini; Roma, 1727, in-fol. avec gravures. — J. M. Bonadæ *Anthologia, s. Collectio omnium veterum inscriptionum poëticarum, tum Græcarum, quam Latinarum, in antiquis lapidibus sculptar.;* Roma, 1751, 2 vol. in-4°. — *Iscrizioni antiche, disposte per ordine di varie classi, ed illustr. con alcune annotazioni da Bened.* Passionei; Lucca, 1763, in-fol. — *Gasp. Alex.* Oderici, *dissertationes et annotationes in aliquot ineditas veterum inscriptiones;* Roma, 1765, in-4°. — *Della citta di Aveja ne' Vestini, ed altri luoghi di ant. memoria, dissertazione di Vito Mar.* Giovenazzi; *nel quale XXIII iscrizioni vengono illustr.;* Roma, 1773, in-4°. — *Musei Capitolini antiquæ inscriptiones a Francisco Eugenio* Guasco, *nunc primum conjunctim editæ;* Roma. 1775-1778, 3 vol. in-fol. — *Raccolta di diverse antiche inscrizioni ritrovati negli stadi del re di Sardegna, di Eug. de* Levis; Tor., 1701, in-4°. — *Vetera monumenta, quæ in hortis Cœlimontanis et in ædibus Matthæiorum adservantur, collecta et annotationibus illustrata a* Rodulphino Venuti, *et* Jo. Christoph. Amadutio; Rom. 1779, 3 vol. in-fol. — *Monumenti Gabini della villa Pinciana, descritti da* Ennio Quirino Visconti; Roma, 1797, in-8°. — *Iscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani, pubblicate di Gaëtano* Marini; Roma, 1785, in-4°. — *Monumenta Græca et Latina ex museo equitis et senatoris Jacobi* Nanii, *illustrata a D. Clem.* Biagi; Rome, 1787, in-4°. — Outre ces recueils d'inscriptions, on en trouvera dans presque tous les grands ouvrages d'antiquités, tels que dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon, dans l'*Antiquitas urbis Romanæ* de Boissard, dans les *Miscellanea eruditæ antiquitatis,* de Spon, dans le *Recueil d'antiquités* de Caylus, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, dans les *Monumenti inediti* de Guattani, les *Monumens antiques inédits* de Millin, dans l'*Archæologia britannica*, les Mémoires des différentes académies, et dans tous les Recueils d'antiquités. Mais il nous reste encore à citer différens ouvrages qui traitent de même de cet objet, tels que: les *illustres Observations antiques du sieur Gabr.* Syméon, *en son dernier voyage d'Italie, l'an 1557;* Lyon, 1558, in-4°., réimprimé la même année avec gravures.

— *Voyages d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, par *Jacques* Spon et *Georges* Wheler; Lyon, 1678, 3 vol. in-12. — *Bernardi* Scardeonii *de antiquitate urbis Patavic*, Basil., 1560, in-fol., se trouve aussi au quatrième volume du Thesaurus de Burmann. — *G.* Fabricii, *Roma et antiq.* lib. iii, *ex ære, marmoribus, saxis, membranisve veter. coll. Basileæ*, 1560 et 1587, in-8°. — *C.* Inghirami, *fragm. etruscar. antiq.*; Francof. 1637, in-fol. ouvrage d'une autorité équivoque. — *Onuphrii* Panvini, *antiq. Veron.*; Verona, 1648, in-fol. — *Thesaurus antiquitat. Beneventarum, autore* Joanne de Vita; Roma, 1754, 2 volum. in-fol. — *Alexandri Symeonis* Mazochii, *Commentarius in Herculan. musei æneas tab. Hercul.*; Neap., 1754, 2 vol. in-fol. — M. Calvet a publié dans le *Magazin encyclopédique*, année viii, tom. i, une dissertation sur quelques inscriptions galantes. J'en ai publié une du même genre dans le tom. ii de mes monumens antiques inédits; et M. de Villoison a aussi donné dans le *Magazin encyclopédique*, année vii, tom. ii, une dissertation sur les inscriptions des pierres gravées qui sont en forme de dialogue. — Les *Memorie Bresciane di Ott.* Rossi; Brescia, 1616, in-4°. Une édition augmentée parut en 1693, in-4°. — *Edmundi* Chishull, *antiq. asiaticæ, christianam æram antecedentes*; Londini, 1728, in-fol. avec gravures. — *Inscriptiones antiquæ Græcæ et Romanæ, quæ extant in Etruriæ urbibus cum Antonii Mar.* Salvini et *Antonii Francisci* Gorii, *notis*; Flor., 1727-1734, 3 vol. in-fol. avec gravures. — *Joannis Baptistæ* Donii, *inscriptiones antiquæ cum notis et indice Antonii Francisci* Gorii, *access. deorum aræ cum observationibus*; Flor., 1731, in-fol. avec gravures. — *Antiquæ inscriptiones tum Græcæ tum Latinæ olim a Marq.* Gudio *collectæ, nuper a Joanne* Koolio *digestæ, nunc a Francisco* Hesselio *editæ, cum eorum annotationibus*; Leov., 1731, in-fol. — *Marmora Pisaurensia, notis* Oliverii *illustrata*; Pisæ, 1738, in-fol. avec gravures. — *Ludovici Antonii* Muratorii, *novus thesaurus veterum inscriptionum*; Mediol., 1739-1742, 4 vol. in-fol. avec gravures. Cet ouvrage eut beaucoup d'adversaires. Parmi les dissertations qui ont été publiées contre et pour cet ouvrage, les principales sont: *Joannis Caspar.* Hagenbuchii, *diatribe de Græc. thesauri novi Murator. marmor. quibusdam metricis*; Tigurini, 1744, in-8°. Ejusd. *Epistola epigr. in quibus antiquæ inscriptiones explicantur*; Tigur., 1747, in-4°. P. Wesselingii, *lib. ad inscript. in corpore Murator. edit. in qua P. Sulpicii Quir. et Census Syriaci census est*; Ultrajecti, 1745, in-4°. et *Christoph.* Saxii, *lapid. vetustor. epigr. et periculum animadvers. in aliquot class. marmor. syntagm.*; Lipsiæ, 1746, in-4°. — *Supplementum ad novum thesaurum inscriptionum Muratorii, aut. Sebastiano*. Donati; Lucca, 1764, in-fol. — *Marmora Taurinensia, dissert. et notis Ant.* Rivautellæ *et Pauli* Ricolvi *illustrata*. Aug. Taur., 1743-1747, 2 vol. in-4°. avec fig. — *Museum Veronense, h. e. Antiq. inscriptionum atque anoglyphorum collectio autore* Maffeio; Ver., 1749, in-fol. Il faut y joindre *Gius.* Bartoli, *dissertazione del publico museo d'iscrizione eretto in Verona*; Verona, 1745, in-4°. — *Gli atti e monumenti de' Fratelli Arvali scolpiti in tavole di marmo, raccolti, e comentati da* Gaetano Marini; Rom. 1795, 2 vol. in-4°., ouvrage immortel, dans lequel se trouvent une foule de connoissances indispensables pour la lecture des inscriptions latines. — *Tavola*

alimentaria di Trajano, scoperta nel territorio Piacentino l'anno MDCCXLVII, *spiegazione fatta da Gius.* PITTARELLI; Torino, 1790, in-4°. — *Franc. Ant.* VITALE *in binas veteres inscriptiones L. Aurelii Commodi Imperatoris ætate positas; dissertatio qua gladiatorum materia fère tota enucleatur;* Rom. 1763, in-4°. — *Marmora albana, sive in duas inscriptiones gladiatorias Collegii Silvani Aureliani inter rudera urbis Romæ nuper repertas conjecturæ, autore* Rodulph. VENUTO; Roma, 1756, in-4°. — J'ai donné la *Description de quelques autels antiques, avec des inscriptions gauloises,* dans le premier volume de mes *Monumens antiques inédits;* et dans le deuxième volume du même ouvrage, j'ai donné l'explication d'une *inscription trouvée à Halinghen.*

Quelques auteurs se sont occupés plus particulièrement des inscriptions chrétiennes. On peut consulter la *Roma sotterranea di Antonio* BOSIO; Roma, 1632, in-fol.; et 1650, in-4°. avec gravures, ainsi que la *Roma sotterranea d'*ARINGHI; Roma, 1651, 2 vol. in-fol.; la *Roma sotterranea* de BOTTARI; Roma, 3 vol. in-fol. — *Osservazioni sopra i cimiteri de' Santi Martiri da* BOLDETTI; Rom. 1720, 2 vol. in-fol. — Anton. Mar. LUPI, *Dissertatio et Animadversiones ad nuper inventum Severæ martyris epitaphium;* Panormi, 1734, in-fol., ouvrage du plus grand intérêt pour la parfaite connoissance des inscriptions. — *Illustrazione di un Antico piombo del Museo Borgiano di Velletri, appartenente alla memoria ed al culto di* San Genesio, *Vescovo di Brescello, opuscolo del P. Ireneo* AFFÒ; Parma, 1790, in-4°.

Les ouvrages suivans traitent des inscriptions modernes, sur-tout des épitaphes: *Chr. Tom.* SCHOSSERI, *inscriptiones nobiliores totius Europæ ut plurimum funerales;* Halberstadt, 1520, in-8°. — *Lucæ* LOSSII, *epitaphia princ. ducum et virorum in Saxonia infer. illustrium;* Wittenberg, 1580, in-8°. — *Barth.* BURCHELATI, *epitaphior. dial.* VII *ad illustrior. civ. Tarvisii memor.;* Ven., 1583, in-4°. — *Nath.* CHYTRÆI, *inscript. max. recent. monumenta;* 1599, in-8°. — *Sim.* GRUNÆI, *Basiliens. monumentor. epigr.;* Lign., 1602, in-8°. — *Jo.* GROSSII, *Basilea sepulta, retecta, sive urbis et agri basil. monum. sepulchr. olim a Joanne* GROSSIO *collecta et ad annum 1660 continuata a Joanne* TONIOLA; Bas. 1661, in-4°. — *Balth.* MENZII, *syntagma epitaphior. Witebergens.;* Magdeburg., 1604, in-8°. — *Reges, reginæ, nob. et alii in eccl. coll. B. Petri Westmonaster. sepulti, usque ad annum 1606;* London, 1606, in-4°. — J. A. ACKERI, *inscriptiones et elogia;* Jenæ, 1608, in-4°. — *Melch.* ADAMI, *apogr. monumentor. Heidelbergens.;* Heidelberg., 1612, in-4°. — *P. Andr.* CANONHERII, *flores illustr. epitaph.;* Antverpiæ, 1613, in-8°. — *Franc.* SWERTII, *monum. sepulc. duc. Brabantiæ;* Antverpiæ, 1613, in-8°. — Ejusd. *Delic. christ. orbis sel.;* Col. Agr., 1625, in-8°., ainsi que la *collectio epitaph. jocoserior. var. lingua script.;* Col., 1645, in-8°., par le même. — *Val.* ARITHMÆI, *epitaphia Londinensia;* Franeq., 1618, in-12. — *Dan.* PRASCHII, *epitaphia Augustæ Vindelicorum;* Aug. Vind., 1624-1626, en trois volumes in-4°. — *M. Zuer.* BOXHORNII, *monumenta illustrium virorum et elogia;* Amstelodami, 1638, in-fol. — *Joannis Baptistæ* URSI, *inscript.;* Neap., 1643, in-folio. — *Urbis Patavini inscript. curâ Phil.* TOMASINI; Pat., 1644, in-4°., édition augmentée par J. SALMONI; ibid. 1701. — *Agri Patavini inscript. sac. et prof. curâ Phil.* TOMASINI, Pat., 1654, in-4°., et 1696, même format. — *Inscriptiones ant. basilicæ S. Pauli*

ad viam Ostiensem; Roma, 1654, in-fol. — *Inscriptiones romanæ infimi ævi Romæ extantes, curâ D. Petri Aloysii* GALLETTI; Roma, 1760, 3 vol. in-4°.: *ejusdem inscriptiones venetæ;* Roma, 1757, in-4°. — *Phil.* LABBE, *thesaurus epitaphiorum veterum et recentiorum;* Par., 1666, in-8°. — *Petri Joannis* RESENII, *inscriptiones Hafnienses, lat. dan. et germ.;* Hafniæ, 1668, in-4°. — *Dodonis* RICHEÆ (c'est-à-dire *Otton* AICHER), *theatrum funebre exh. epit. nov., ant., seria et jocosa;* Salisb., 1673, 4 vol. in-4°. — *Basilica Bruxellensis;* Amstelodami, 1677, in-8°. — *Fileleutheri Timareten collectio monumentorum rerumque maxime insignium Belgii Fœderati;* Amstelodami, 1684, in-8°. — *Sal.* STEPNER, *inscriptiones Lipsienses;* Lipsiæ, 1686, in-4°. — *Epitaphia Budissinensia lat.;* Dr., 1696, in-8°. — *Joannis Christoph.* BŒHMERI, *inscriptiones sepulcrales Helmstadienses;* Helmst., 1710, in-8°. — *Johann. Gottfr.* MICHAELIS, *inscriptions et épit. de Dresde;* Dresde. 1714. in-4°. — *Joannis Augusti* GUIDARELLI, *inscriptiones nonnullæ;* Perus. 1721, in-8°. — *Joannis Philippi* SLEVOGTII, *inscriptiones varii generis;* Jenæ, 1724, in-4°. — *J. C.* NEMEIZ, *inscriptionum singularium fasciculus;* Lipsiæ, 1726, in-8°. — Jos. S GRÜBLER, *description des sépultures électorales, ainsi que des cinq églises de Freyberg, avec les inscriptions et épitaphes qui s'y trouvent* (en allemand); Dresde, 1732, in-8. — TOTDERVY's epitaphs; London, 1754, 2 vol. in-12. — *Recueil d'épitaphes sérieuses, badines, satyriques et burlesques, par* DE LAPLACE; Bruxelles, 1782, trois vol. in-12. — Pour les inscriptions et les épitaphes françaises, *voyez* les Voyages dans les départemens, les histoires et les descriptions de Paris et des provinces, telles que celles de PICANIOL DE LA FORCE, BERTRAND, DULAURE, mes *Antiquités nationales*, etc. etc.

Souvent il est avantageux, en peinture, pour faciliter l'intelligence des tableaux, d'y appliquer des inscriptions. Il faut seulement le faire avec discernement, et les placer sur un édifice, un monument, un vase, ou quelqu'autre partie accessoire du tableau; souvent même on pourroit placer une inscription sur la bordure. Dans l'enfance de l'art renaissant au treizième et quatorzième siècle, quelques artistes employèrent une manière bizarre et de mauvais goût de placer des inscriptions dans leurs tableaux. Cimabué, à l'imitation de ces peintres d'images qui décorent les anciens manuscrits, en avoit sur-tout donné l'exemple, en s'avisant de faire sortir quelquefois de la bouche de ses figures des rouleaux sur lesquels il écrivoit ce qu'il avoit prétendu leur faire dire. Ses successeurs n'adoptèrent pas cette pratique; mais dans le quatorzième siècle, Bruno, peintre Florentin, qui, d'accord avec Buffalmacco, son confrère et son compatriote, avoit joué à Calandrino, peintre d'une très-grande simplicité, les tours plaisans rapportés par Boccace, fut dupe à son tour de la malice de Buffalmacco. Bruno, fort embarrassé pour donner à ses figures l'expression convenable aux sentimens qu'il leur supposoit, alla consulter son ami. Buffalmacco lui conseilla de faire revivre les rouleaux de Cimabué, et Bruno suivit cet avis. Il peignoit alors une femme en prières devant Sainte Ursule qui lui apparoissoit. Un rouleau sortant de la bouche de la dévote contenoit sa prière, et par le moyen d'un autre rouleau, Sainte Ursule faisoit la réponse. Depuis Bruno, les rouleaux écrits se multiplièrent dans les ouvrages de peinture, et y occupoient une place considérable. On en voyoit à

la bouche des personnages, ils contenoient leurs discours; on en voyoit à leurs pieds qui contenoient leurs noms. Cette pratique bizarre ôtoit aux artistes médiocres l'embarras de donner à leurs tableaux de l'accord et de l'effet, puisque l'accord et l'effet eussent été détruits par les banderoles blanches des rouleaux. Simon, un des plus habiles peintres du quatorzième siècle, et dont il est question dans les vers de Pétrarque, ne crut pas devoir abandonner les rouleaux. Il peignit Saint Régnier, chassant le diable qui étoit venu le tenter. Le démon, la tête baissée, les épaules hautes, se couvre le visage de ses mains, et sur le rouleau qui sortoit de sa bouche, étoit écrit : *ohimè non posso più* (hélas, je n'en puis plus). Cet usage étoit trop ridicule pour ne pas être détruit quand l'art se perfectionna. Long-temps il en resta cependant des traces. On garda la coutume d'écrire en lettres d'or, sur le champ des portraits, le nom de la personne représentée. Raphaël n'a pas conservé les rouleaux gothiques, mais il a quelquefois écrit sur le tableau même le nom des personnages. Dans le repas chez le Pharisien, par Paul Véronèse, où l'on voit Madeleine aux pieds de J. C., deux anges tiennent en l'air un rouleau, sur lequel on lit : *Gaudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente* (on se réjouit dans le ciel pour un pécheur qui fait pénitence). Ces sortes d'inscriptions, dont les exemples pourroient être multipliés, sont toujours de mauvais goût; on n'en a conservé l'usage que pour les images des saints, principalement dans l'église grecque et chez les Russes (*Voyez* IMAGES); mais on louera l'artiste quand, par quelques moyens vraisemblables, il pourra faire connoître ou son sujet ou son principal personnage, ou quelque chose enfin qui facilite l'intelligence de l'action ou des sentimens représentés. Quelquefois il pourra y parvenir par une courte inscription sur un portique, sur une base de colonne, sur une pierre, par le titre d'un livre fermé, par quelques mots sur une page d'un livre ouvert, par une phrase commencée sur une lettre, etc. Les inscriptions modernes sont en général mises sur la porte et la partie des édifices publics, et il y a aussi un grand nombre d'épitaphes. On a abandonné l'usage d'indiquer par une inscription le sujet des ouvrages de l'art. Cependant Le Poussin nous a fourni le plus bel exemple d'une *inscription* placée dans le tableau même. La scène est en Arcadie, un jeune homme et une jeune fille viennent dans un lieu favorable au plaisir; ils y trouvent un tombeau et un berger qui leur montre sur la pierre sépulcrale cette inscription : ET IN ARCADIA EGO (et moi aussi j'ai vécu dans l'Arcadie). Un grand nombre de tableaux ne font pas le plaisir qu'ils devroient procurer, parce qu'on ne conçoit pas le sujet ou l'idée de l'artiste. Il seroit à souhaiter qu'au lieu des anciens rouleaux, on prît l'usage d'ajouter à la bordure un écusson ou une banderole, sur laquelle seroit écrit, en très-peu de mots, ce que le spectateur a besoin de savoir. Un spectateur qui n'en connoît pas le sujet, ne verra dans le tableau du testament d'Eudamidas par Le Poussin, qu'un mourant, un notaire et quelques témoins, et il n'éprouvera que l'impression de tristesse que donne l'idée de la mort. Mais l'imagination s'agrandit et s'élève bien davantage, l'ame conçoit des pensées nobles et généreuses, le cœur se sent épanoui par la douce impression de la confiance en l'amitié, lorsqu'on lit au bas de l'estampe, gravée d'après ce tableau, les paroles mêmes du testament d'Eudamidas conservé par Plutarque. Une estampe porte du moins

un titre, et il seroit à propos d'en écrire un semblable sur la bordure d'un tableau. Ceux qui ont vu à Paris les salles de la ci-devant Académie royale de peinture et sculpture, savent que ces inscriptions ne feroient pas un mauvais effet. On peut lire ce que Dubos a dit à ce sujet dans la sixième et dans la treizième section du premier volume de ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*.

Inscrit. On appelle ainsi une figure tracée dans une autre : on dit un carré inscrit dans un cercle, un cercle inscrit dans un carré, etc.

Insertion, terme dont on se sert dans le dessin, la peinture et la sculpture, pour exprimer les endroits où les différens membres du corps sont liés et unis les uns aux autres. En peinture on se sert plus communément du terme emmanchement.

Instita. Les Latins appeloient ainsi la bordure du bas de l'habit des femmes. Les Grecs la désignoient par les mots *peripezon* et *paryphè*. Virgile, dans son Æneide, l'appelle *limbus pictus*. Cette bordure étoit quelquefois teinte sur l'étoffe, quelquefois brodée à l'aiguille, mais ordinairement c'étoit une espèce de large ruban, une bordure détachée de l'habit. Ces bordures se vendoient séparément, comme celles qui, il y a quelques années, ornoient le bas des robes des femmes françaises. Ovide, dans son *Art d'aimer*, donne le nom d'*institores* aux marchands d'*institæ*. Ces bordures, qui souvent étoient en pourpre, ressembloient quelquefois à celles qu'on observe sur les vases grecs. La longue tunique de deux danseuses qu'on voit sur une peinture de vase que j'ai publiée dans le 1er volume de mes *Monumens inédits*, pl. 18, offre une *instita* dont le dessin imite les ondulations de la mer.

Instruction. On nomme ainsi, ordinairement, le genre de principes que les maîtres donnent aux jeunes artistes. (*Voyez* Copie, Imitation, Modèle, etc.) On entend encore ce mot dans un sens plutôt littéraire que relatif aux arts, et il désigne alors les études de littérature et d'histoire que l'artiste a faites, et dont il donne des preuves dans ses ouvrages. *V.* Étude, Costume, etc.

Instrumens de chirurgie. Les anciens en avoient une grande variété. La découverte d'Herculanum a rendu aux yeux des curieux un grand nombre d'instrumens de chirurgie enterrés sous les ruines de cette ville.

Instrumental ; ce qui appartient au jeu des instrumens. On dit un tour de chant instrumental, une musique instrumentale.

Instrumentale (musique) ; on appelle ainsi celle qui ne consiste qu'en sons non articulés, et qui n'emploie pas des mots pour faire sentir ce qu'elle exprime. Elle est opposée à la *musique vocale*, qui chante des paroles intelligibles. Toute la musique a pour base le pouvoir qu'ont des sons, même non articulés, d'exprimer différentes passions ; s'il n'étoit pas possible d'exprimer des sentimens sans paroles, il n'y auroit pas de musique. Il paroîtroit, d'après cela, que dans l'art de la musique, la musique instrumentale est l'objet principal. En effet, dans les danses, dans les cérémonies solemnelles, pour les marches militaires, on peut se passer absolument de la musique vocale, parce que les instrumens seuls suffisent pour exciter et entretenir les sentimens convenables à ces circonstances. Mais lorsqu'il faut retracer ou rendre reconnoissables les objets même du sentiment, la musique a besoin du secours de la parole. Nous pouvons être fortement émus lors même

que, dans un langage inconnu, nous entendons les accens de la tristesse, de la douleur et du malheur; mais lorsque celui qui fait entendre des sons plaintifs s'exprime en même temps dans une langue que nous comprenons, lorsqu'il nous fait connoître le sujet, l'occasion, les causes immédiates de ses souffrances, l'émotion qu'il nous inspire est certainement beaucoup plus forte. Nous éprouvons le sentiment de la compassion lorsque nous lisons seulement les plaintes amoureuses de Sappho; mais ce sentiment sera infiniment plus fort, lorsque nos oreilles seront frappées par les soupirs, par les sons plaintifs, par le mouvement enthousiaste des sons de la malheureuse amante, et que notre système nerveux en sera affecté. Cela nous fait voir avec certitude que la musique ne produit complètement son effet que lorsqu'elle est unie à la poésie, lorsque la musique vocale et instrumentale sont combinées. A cet égard on peut s'en rapporter au sentiment de tous les hommes. Le duo le plus touchant exécuté par des instrumens seuls, ou chanté dans une langue qui nous est inconnue, perd la plus grande partie de sa force; mais lorsque l'ame doit seulement être touchée de quelque sentiment, et que ce sentiment doit y être entretenu sans avoir d'objet spécial et déterminé, la musique instrumentale peut suffire.

Par sa nature même, la musique instrumentale est donc restreinte aux danses, aux marches militaires et à d'autres solemnités publiques; elle est encore utile dans les théâtres, en préparant les spectateurs par l'ouverture et par des symphonies, au sentiment principal qui règne dans la pièce. Elle sert encore d'amusement ou d'exercice utile, par lequel le compositeur, en l'exécutant, se prépare à des objets plus importans lorsqu'elle produit des *concerto*, des *trio*, des *solo*, des *sonates*, etc.

Quelques-uns de ces morceaux ont un caractère fixe et déterminé: tels sont les ballets, les danses et les marches. Ce caractère sert de guide ou de règle au compositeur dans son travail; son ouvrage sera d'autant plus parfait, qu'il aura mieux conservé le caractère de chaque genre. Les ouvertures et la symphonie qui doivent servir d'introduction à un ouvrage dramatique, offrent du moins une certaine base à l'invention du compositeur, parce qu'elles doivent exprimer le caractère principal de la pièce qu'elles précèdent. Mais lorsqu'il s'agit de concerto, de trio, de solo, de sonates et d'autres morceaux semblables qui n'ont pas de but déterminé, l'invention est presqu'absolument abandonnée au hasard. On peut concevoir comment un homme de génie peut inventer lorsqu'il a quelque base; mais lorsqu'il ne peut pas se dire ce qu'il veut faire, ni ce que l'ouvrage qu'il se propose de faire doit être, il ne peut travailler qu'au hasard. De là vient que la plupart des morceaux de ce genre ne sont au fond qu'un bruit sonore et qui plaît aux oreilles, soit par sa force, soit par sa douceur. Pour éviter d'être aussi vague, le compositeur fera bien de se représenter vivement le caractère d'une personne, et de s'identifier pour ainsi dire avec elle, ou de se pénétrer d'une certaine situation, d'une certaine passion, et d'enflammer son imagination au point de croire entendre parler une personne placée dans une situation semblable. Un des meilleurs moyens de réussir à cet égard, c'est de choisir dans les bons poètes des passages analogues à la situation qu'on veut peindre, de les déclamer, et d'écrire les morceaux de musique lorsque l'esprit se trouve dans la situation que le compositeur desire exprimer. Il n'ou-

bliera cependant jamais que la musique, qui ne fait pas connoître par un langage clair et intelligible quelque passion ou quelque sentiment, n'est au fond qu'un bruit.

Dans la composition de la musique instrumentale, il ne suffit pas cependant de donner à chaque morceau son caractère déterminé et l'expression juste, il faut encore que le compositeur connoisse lui-même très-bien les instrumens pour lesquels il se propose de composer, afin de savoir exactement ce qu'il est possible de produire sur chacun; s'il n'a pas cette connoissance, il peut arriver qu'il compose des morceaux qui sont au-dessus de la portée et de l'étendue de l'instrument, ou qui sont contraires à la manière dont l'instrument se joue. Souvent cependant il arrive aussi que le compositeur avoit en vue un instrument perfectionné, sur lequel sa musique se joue très-facilement, tandis que sur le même instrument fabriqué d'après l'ancienne méthode, les mêmes morceaux pourront être inexécutables. C'est précisément ce qui a lieu à l'égard de beaucoup de morceaux de musique composés par des maîtres allemands pour la flûte traversière. Cet instrument a été considérablement perfectionné en Allemagne depuis plusieurs années, en y adaptant jusqu'à huit languettes qui facilitent l'exécution des morceaux les plus difficiles. En France, cette flûte traversière perfectionnée n'est guère connue; il en résulte que les musiciens français trouvent que les compositions allemandes pour la flûte sont trop difficiles et presqu'inexécutables. L'habile compositeur aura également soin que les instrumens qui s'accompagnent ne soient pas trop éloignés l'un de l'autre par rapport à leur étendue, sans qu'il y ait des voix ou des parties intermédiaires. C'est ainsi que l'harmonie seroit blessée si on faisoit accompagner un premier violon par le violoncelle sans employer l'alto, comme partie intermédiaire. Enfin, comme dans tout ce qui concerne le goût il faut que le compositeur ait égard à la variété agréable des instrumens, que les sons contrastent bien ensemble sans être contraires l'un à l'autre, la voix de l'homme est sans contredit préférable à tous les instrumens qui peuvent servir à former des sons passionnés; et l'on peut regarder comme une maxime fondamentale que les instrumens qui méritent la préférence, sont ceux qui sont susceptibles d'imiter le chant de la voix humaine d'après toutes les modifications des sons.

Sur la *musique instrumentale* ou la *composition musicale pour les instrumens*, on peut consulter les ouvrages suivans: *Il Desiderio ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, dialogo nel quale anco si ragiona della participazione di essi stromenti*, da *Allemanno Benilli* (c'est-à-dire, *Annibale* Meloni); Venise, 1594, in-4°; 1599, in-4°. — *Parere sopra il Problema armonico: fare un concerto con più stromenti diversamente accordati e spostare la composizione per qualsivoglia intervallo*, par Giov. Fr. Beccatelli, dans le trente-unième volume du *Giornale de' Letterati d'Italia*, part. première, p. 435.— *Lettera critico musica sopra due difficoltà nella facolta musica*, par le même. Il essaie à y résoudre le problême indiqué. Cette lettre se trouve dans le troisième volume des *Supplementi*, pag. 1 et suiv. On y trouve aussi à la page 55, un *Parere sopra la Lettera critica*, et à la page 67 une *Riposta al Parere*. (V. Harmonie.) —*Musica instrumentalis*, ou *Manière d'accompagner le chant sur différens instrumens*, par *Martin* Agricola (en allem.); Witterb., 1529, in-8°. — *Arte de tanner fantasia para tecla, viguela*,

y todo instrumento de tres o quatro ordenes, par *Thom.* A S. MARIA; Valladolid, 1565, in-fol.—*Il Fronimo, dial. sopra l'arte del bene intavolare ed rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, si di corde come di fiato. ed in partic. nel Liuto, da* Vinc. GALILEI; Venise, 1569 et 1584, in-fol. — *The school of musike teaching the perfect method of true fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol de Gamba, by* Th. ROBINSON; Oxford, 1603, in-fol. — *Élémens de musique instrumentale*, par *Th.* MERK; Augsbourg, 1695. (en allem.) — *Museum musicum theoretico-practicum*, par *Joseph-Fréd. Bern.* MAIER; Halle, en Souabe, 1732, in-4°., et Nuremberg, 1741, in-4°. *Musicus αὐτοδίδακτος*, ou le *Musicien qui s'instruit lui-même*, par *Philippe* EISEL; Francfort, 1738, in-4°. — *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, par *Antoine* BAILLEUX: Paris, 1770, in-fol. — *Principii di musica generali, contenenti anche tutte le scale per canto, cembalo, violino, viola, violoncello, contrabasso, oboe e flauto.*

INSTRUMENT, terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre et varier les sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque chose, et d'exciter ensuite par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du son; et tous les corps capables d'accélérer ou de retarder ces ondulations, peuvent varier les SONS. (*Voyez* ce mot.) Il y a trois manières de rendre les sons sur des *instrumens;* savoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élastiques, et par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. Ils se divisent généralement en instrumens à cordes, instrumens à vent, instrumens de percussion. (*Voyez* aux noms de ces différens instrumens.) On appelle les fabricans d'instrumens, FACTEURS D'INSTRUMENS, LUTHIERS. *Voyez* ces mots.

Sur les *instrumens de musique en général*, on peut consulter le *Mémoire* de MAUPERTUIS *sur la forme des instrumens de musique*, inséré dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences* de l'année 1724. — *Abhandlung vom Instrumental ton* (Traité sur le son des instrumens), par *Matth.* GABLER; Ingolstadt, 1776, in-8°.

On trouve des notices et des descriptions des instrumens de musique en général, dans les Œuvres de J. GERSON, mort en 1429; Basle, 1518, 3 vol. in-fol., et à Antwerpe, 1706, 5 vol. in-folio. L'auteur donne dans cet ouvrage la description de tous les instrumens de musique anciens et modernes connus de son temps. — *Libro de la declaration de instrumentos*, par *Juan* BERMUDO; Granad, 1555, in-4°.; Ossuna, 1659, in-4°. — Plusieurs chapitres du *Syntagm. mus.* de *Mich.* PRÆTORIUS; Wolfenbuttel, 1614, 1618, 3 vol. in-4°., traitent des instrumens de musique. — La seconde partie des douze livres intitulés *Harmonica*, de M. MERSENNE; Paris, 1635, in-fol.; 1648, in-fol, traite aussi en quatre livres, des instrumens de musique. Ils ont été réimprimés séparément à Paris, 1676, in-fol. — *Discorso della musica*, par *Girol.* DESIDERI, dans les *Prose degli Acad. Gelati di Bologna;* Bologne, 1671, in-4°., à la page 321. — *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori*, di Fil. BONAMI; Roma, 1722, in-4°., avec 136 gravures. — Une autre édition augmentée, parut sous le titre: *Descrizione degli stromenti armonici di ogni genere*, del P. BONAMI; Roma, 1776, in-4°. avec 140 gravures.—La 2e partie de l'*Essai sur la musique ancienne et mo-*

derne, par LABORDE (Paris, 1782, 4 vol. in-4°.), contient des notices et des figures de plusieurs instrumens; mais il a traité ce sujet avec trop peu de critique et d'érudition. Les figures qu'il donne sont peu exactes. — *De Instrumentis musicis dissertatio;* Upsal, 1717, in-4°. — On trouve de même des descriptions et des figures d'instrumens de musique dans le sixième volume de la *Musurgia*, par KIRCHER; Rom., 1650, in-fol. — Dans le *premier Orchestre*, par MATHESON, ch. 3; dans l'*Introduction à la Science musicale*, par ADELUNG, chap. 11 et 12, pag. 660. — *Diapason général de tous les instrumens à vent*, avec des *Observations sur chacun d'eux*, par L. J. FRANCŒUR; Paris, 1772, in-fol. Cet ouvrage enseigne à connoître l'étendue, la gamme, les clefs ordinaires, l'emploi, etc. des instrumens à vent les plus usités. — *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et les cors*, par M. RŒSER; Paris, 1781, in-4°. — Le *Compositeur de menuets et de polonaises*, par *Jean-Phil.* KIRNBERGER (en allemand et en français); Berlin, 1757, in-4°.

Sur les instrumens de musique en usage chez les anciens, on peut consulter les ouvrages suivans. Outre les descriptions et figures qui se trouvent dans le *Museum Romanum Collegii S. J.*, dans le *Mus. Romanum*, par LA CHAUSSE; dans l'*Antiquité expliquée* de MONTFAUCON, on pourra consulter les six livres des *Miscell.*, de *Jean* BRODÆUS; Basle, 1555, in-8°., qui contiennent des descriptions du pithaule et salpista, du trigone, du nablium, de la pandura, de différentes espèces de tibiæ; l'ouvrage de *Barth.* GAETANUS, intitulé *de Proprietatibus rerum;* Aug. Vindel., 1488, in-8°., renferme de même la description de quelques instrumens des anciens, tels que le calamus, le psaltérion, tibia, sambuca, tympanum, cithara, lyra, cymbalum, sistrum, tintinnabulum. — *Jérôme* MAGIUS traite, dans ses *Miscellanea*, Venise, 1564, in-8°., des tubæ et tibiæ des anciens. — L'ouvrage *de Servis et eorum apud veteres ministeriis*, par PIGNORIUS, Amsterd., 1674, in-12., traite des emplois et fonctions musicales des esclaves. — *Dissertation des cymbales, crotales et autres instrumens des anciens*, dans les Recherches curieuses d'antiquités, par SPON. — *God.* STEWECHIUS, dans ses *Comment. in Fl. Vegetium de re militari*, Antverpiæ, 1585, in-4°., et 1607, in-4°., parle *de tubicinibus, de buccinatoribus, de tubâ, de buccinâ.* — *De præconibus, citharœdis, fistulis et tintinnabulis, collectio, aut. Jos.* LAURENTIO. Ces mélanges sont insérés dans le tome 8, à la page 1458 du *Thesaurus de Gronove.* — *De tribus generibus instrumentorum musicæ veteris organicæ*, par *Franç.* BLANCHINI; Rome, 1742, in-4°. — *Observations sur la flûte et la lyre des anciens;* Paris, 1726, in-12. — *Dialogus de Lyra*, par P. SCALICHIUS, se trouve dans le second volume des *Miscell. de rerum causis;* Cob., 1570, in-4°. — Le premier vol. des *Œuvres* de *Jean B.* DONI, Florence, 1743, in-fol, traitant de la *Lyre barberine Amphichorde*, renferme de même une description de la lyre, de la cithare et de plusieurs autres instrumens des anciens. — *Letter containing some thoughts concerning the ancient greek and roman lyre*, par *Th.* MOLINEUX, dans les *Philos. Transact.* de l'an 1702, n°. 282, à la page 1267. — La seconde partie des *Singular. S. Script.* par Mart. DE ROA, contient un Traité sur les cymbales des anciens. — *De cymbalis veterum*, lib. III, par *Fréd. Ad.* LAMPE; Ultraj., 1703,

in-12., avec figures. Une *Delineatio tractatus de cymbalis veterum*, parut déjà à Brême en 1700, in-4°. — *Commentat. de usu æror. tripod. et cymbalorum in sacris græcorum*, par *Pierre* ZORN; Kil., 1715, in-4°. — Un *Traité sur les Cymbales*, se trouve dans les *Observationes Philologicæ ad loca novi testamenti*, par Rich. ELLIS: Roterdam, 1727, in-8°. — *Libellus de sistris*, par *Jérôme* BOSSIUS; Mediol., 1612, in-12. — *Bened.* BACCHINI *de sistris eorumque figur. ac differentiis, dissertatio, cum notis* Jac. TOLLII; Traject. ad Rhenum, 1696, in-4°. et dans le sixième volume du *Trésor* de GRÆVIUS. L'original de cet ouvrage est écrit en italien; Tollius l'a traduit en latin. — *Epistola de sistris*, dans la *Bibliothèque choisie*, t. XVI, page 167. — *Hier.* MAGIUS, *de Tintinnabulis;* Amst. 1664 et 1689, in-12. — *De Tibiis veterum epistola*, par *Aldus* MANUTIUS, qui se trouve dans ses *Quæst. p. epist.;* Venise, 1570, in-8°., et dans le *Thesaurus* de GRÆVIUS, t. VI, p. 1209. — *Joa.* MEURSII, *Collect. de tibiis veterum*, Sor. 1641, in-8°. et dans le *Thesuurus* de GRONOVIUS, t. VIII, p. 2453. — *Casp.* BARTHOLINI, *de tibiis veterum earumque antiquo usu;* Rome, 1677, in-12.; Amst., 1679, in-12., et dans le t. 6 du *Thesaurus* de GRÆVIUS.— Dans la *Traduction de Térence*, par madame DACIER, on trouvera quelques remarques sur la flûte des anciens. — On trouvera dans plusieurs passages des *Œuvres* de *Ben.* AVERRANUS, des remarques sur les flûtes des anciens, entr'autres dans les *Dissertations sur l'Anthologie;* sa cinquante-septième sur Thucydide traite particulièrerement *de Tibiarum usu in præliis apud Lacedæmonios.* — *De Veterum hydraulo*, par *Albert-Louis-Fréd.* MEISTER, dans les *Nov. Commentar. Soc. Scient. Gotting.*, t. II, p. 159. — Aug. POLITIANUS, dans ses Œuvres, traite de l'instrument que les Romains appeloient *naulia*, et les Grecs, *Psalterion.* — *De Tubis et eorum usu in bello*, par *Matth.* ZIMMERMANN, se trouve dans ses *Anal. Miscell. menstr. erudit. sacr. et prof.* — *Dissertation sur l'origine et sur l'usage de la trompette chez les anciens*, par *Antoine* GALLAND, dans le 1er vol. des *Mém.* de l'*Académie des Inscriptions.* Les figures que les auteurs donnent des instrumens de musique des anciens, sont souvent peu exactes, parce qu'elles sont en général copiées d'après Montfaucon et d'autres auteurs, qui les ont eux-mêmes tirées de monumens dont les extrémités et les attributs ont été restaurés, sans que ces restaurations aient été indiquées.

INSTRUMENTISTES, musiciens qui jouent d'un instrument dans un concert pour accompagner le chant. *V.* CONCERTO GROSSO.

INTAILLES, pierres dures gravées en creux. *Voyez* GLYPTIQUE.

INTENSE. On appelle sons intenses ceux qui ont le plus de force et qui s'entendent de plus loin: ce sont aussi ceux qui étant rendus par des cordes fort tendues vibrent par-là même plus fortement. Ce mot est latin, ainsi que celui qui lui est opposé. On appelle aussi couleurs intenses celles qui sont très-prononcées.

INTENSUM. *V.* CHROMATIQUE.

INTERCIDENCE, ou PETITE CHUTE, terme de plain-chant, qui signifie la même chose que DIAPTOSE. *Voyez* ce mot.

INTÉRESSANT. Dans le sens général, on peut appeler ainsi tout ce qui excite notre attention. Mais on désigne particulièrement, par ce mot, ce qui excite l'attention non-seulement comme objet d'une jouissance momentanée et passagère, mais ce qui nous fait desirer, ce qui nous attache et ce qui nous fait prendre une part vive à ce dont nous nous

occupons. C'est ainsi que dans un poëme épique ou dramatique nous disons qu'une situation est intéressante, non pas lorsqu'elle nous plaît seulement ou qu'elle excite seulement des sensations agréables ou désagréables, mais lorsqu'elle nous fait desirer ardemment que la situation prenne l'issue que nous lui souhaitons. Il y a des objets que nous considérons avec quelque plaisir, sans pour cela y prendre une part bien vive. Nous les regardons comme des tableaux amusans, et nous les observons en simples spectateurs, à qui il est à-peu-près indifférent de savoir quelle issue prendra l'affaire, pourvu qu'il ne nous arrive rien de désagréable. C'est ainsi qu'un homme oisif regarde par sa fenêtre les gens qui passent et se promènent, et il est content pourvu qu'il lui passe constamment quelque chose de nouveau sous les yeux. C'est à-peu-près dans une disposition semblable que nous lisons quelquefois des descriptions de pays éloignés, ou des récits d'événemens auxquels nous ne prenons d'autre part que celle de nous faire passer le temps. On ne dit pas dans ces cas que ce sont des objets intéressans, parce qu'ils ne touchent pas notre personne ou l'état dans lequel nous nous trouvons.

Des objets de ce genre peuvent cependant faire quelquefois sur nous une impression assez forte, sans pour cela être *intéressans* dans le sens particulier de ce mot. On peut réussir à nous rendre gais, tristes, sensibles, etc.; ces sensations peuvent nous entretenir d'une manière agréable sans nous intéresser vivement. Nous recevons volontiers toutes ces impressions, parce qu'elles nous entretiennent d'une manière qui nous plaît, mais notre activité n'est pas excitée par elles; tout nous plairoit aussi bien, quand même les sensations se succéderoient dans un autre ordre.

Les objets deviennent au contraire *intéressans* lorsqu'ils excitent notre activité, lorsqu'ils nous engagent à coopérer pour ainsi dire, à faire des projets, des vœux; lorsqu'ils nous inspirent de la crainte ou de l'espoir, lorsqu'ils nous font desirer vivement de pouvoir contribuer pour quelque chose à l'heureux succès de ce qui nous occupe.

L'intéressant est la propriété la plus importante des sujets æsthétiques, parce que c'est par elle que l'artiste atteint à la fois tous les buts de l'art. D'abord il est sûr de nous plaire par ce qui est intéressant; car, quoiqu'il paroisse que la jouissance tranquille des sensations agréables soit l'état le plus desirable, l'activité intérieure par laquelle nous agissons comme des êtres libres et par nos propres forces, est le principal but de notre nature. Cette activité est le premier principe et le mobile de notre être. L'artiste ne sauroit donc mieux nous flatter, ni mieux nous plaire, qu'en excitant notre activité par des objets intéressans. Chacun conviendra facilement que les jours les plus heureux de sa vie ont été ceux où ses facultés intellectuelles ont été dans la plus grande activité. Des objets intéressans deviennent encore plus importans parce qu'ils augmentent en général l'activité intérieure de l'esprit, qui constitue principalement le véritable prix de l'homme. La nature a voulu que nous soyons actifs et avides d'activité. Il en est des facultés de l'ame comme des forces du corps; par le repos et l'oisiveté, celles-ci se diminuent et se perdent, tandis qu'un homme de forces médiocres, en les exerçant continuellement par le travail, finit par devenir robuste; de même l'ame est pour ainsi dire énervée, affoiblie par la jouissance continuelle, lorsqu'elle n'alterne pas avec l'activité. Cet état trop paisible, trop passif; ce sommeil des facultés de l'esprit, les

beaux arts peuvent le prévenir en leur donnant de l'activité par des objets intéressans, et c'est un service très-important qu'ils nous rendent.

L'artiste remplit ses devoirs d'une manière encore plus parfaite, lorsqu'il sait donner une direction favorable aux facultés de l'ame qu'il a su mettre en activité, lorsqu'il sait toujours nous intéresser en faveur de la justice et de la vertu. *Voyez* HISTOIRE, SUJET

Celui qui veut toucher les autres doit être touché lui-même : on peut dire de même que celui qui veut produire un ouvrage intéressant, doit lui-même s'intéresser et avoir l'ame active. L'artiste qui veut que ses ouvrages soient intéressans, doit s'être occupé sérieusement de tout ce qui peut intéresser les hommes en général et en particulier. Lorsqu'il sera parvenu à trouver les objets intéressans, il ne lui sera pas difficile d'inspirer aussi de l'intérêt aux autres.

Cette matière est traitée d'une manière aussi satisfaisante qu'étendue dans le douzième volume de la *Nouvelle Bibliothèque des Belles-Lettres* (en allemand), par GARVE, qui a donné une nouvelle édition augmentée de ce *Mémoire* dans le *Recueil de ses Œuvres diverses;* Léipsick, 1779, in-8°. — On peut encore consulter le 16e chap. de la *Théorie des Beaux Arts* (en allemand), par RIEDEL. — Le dix-septième de la *Philosophie des Beaux Arts* (aussi en allemand), par J. C. KŒNIG. — Le dixième des *Elémens d'une Théorie et Histoire des Belles-Lettres*, par MEINERS.

INTÉRÊT. L'effet des ouvrages les plus importans du goût se fonde sur cette faculté de l'esprit humain, qui fait que le bien ou le mal qui arrive aux autres nous touche comme s'il nous arrivoit à nous-mêmes, et que par la même raison nous y prenons une part bien vraie et bien vive. Les récits d'évènemens, ou les représentations d'actions où les personnes intéressées entrent dans de fortes passions, excitent aussi les nôtres, même lorsque nous savons que tout n'est que fiction. C'est ainsi que les grands malheurs de Priam, de Philoctète, font sur nous la plus profonde impression, nous touchent jusqu'aux larmes quand Homère et Sophocle nous en rendent en quelque sorte témoins. Nous sentons la plus profonde indignation lorsque Tacite nous rapporte les excès de tyrannie de quelques-uns des premiers Césars de Rome ; quoique leur effet ait cessé depuis bien des siècles, nous souhaitons de voir arriver la punition de ces tyrans avec la même impatience, comme si nous vivions nous-mêmes sous le joug de ce pouvoir odieux.

* Nous n'examinerons pas ici sur quoi est fondé cet intérêt. Il nous suffit de faire remarquer le grand avantage que les beaux-arts peuvent en tirer. (*Voyez* INTÉRESSANT.) L'intérêt dépend principalement de l'attention que nous donnons aux objets représentés. Plus il est grand, et plus nous oublions l'état dans lequel nous nous trouvons effectivement, pour ne sentir que celui dans lequel nous place l'objet qui nous intéresse. Il faut donc que l'artiste ait grand soin que l'attention et l'intérêt ne soient ni affoiblis ni interrompus par quelqu'objet que ce soit. Tout ce qui favorise l'illusion et tout ce qui lui nuit, est aussi favorable ou défavorable à l'intérêt.

Pour qu'un sujet excite de l'intérêt, il faut qu'il s'explique lui-même, et qu'il offre une action capable d'émouvoir les passions, ou qu'il soit antérieurement connu du spectateur. L'artiste qui se propose d'intéresser choisira des sujets capables de parler sans interprètes à tous les spectateurs, et d'intéresser par eux-mêmes. Ce n'est pas par un

sujet compliqué qu'on réussit mieux à intéresser, que par un sujet composé avec simplicité, et même par une seule figure ; mais alors plus l'ouvrage est simple, plus il a besoin d'être soutenu par une véritable beauté. De tous les ouvrages de Le Brun, sa Magdeleine pénitente, qu'on voyoit autrefois aux Carmelites de la rue Saint-Jacques, est celui qui intéresse le plus, et cependant la composition en est très-simple. Les artistes grecs ont généralement composé leurs ouvrages d'un très-petit nombre de figures ; ils savoient que l'intérêt le plus puissant résulte de l'unité, et qu'on l'affoiblit d'autant plus qu'on le partage sur un plus grand nombre d'objets.

Si, dans un ouvrage de l'art, un sujet n'intéresse qu'autant qu'il est généralement connu ou généralement senti, on voit combien peu d'intérêt doivent inspirer ces sujets allégoriques qui offrent une énigme à deviner. Si la figure allégorique offre une très-grande beauté, ce n'est que par sa beauté qu'elle intéresse : si elle n'a pas ce moyen d'attacher le spectateur, il se retire avant d'avoir pris la peine de trouver le mot de l'énigme. Si l'intérêt ne peut être excité dans toute sa force que par un seul objet, il est aisé de s'appercevoir qu'on l'affoiblit en proportion qu'on multiplie davantage les figures. Supposons que la Magdeleine de Le Brun soit accompagnée d'une figure qui rempliroit le personnage de consolatrice, l'attention et par conséquent l'intérêt du spectateur se partageront entre la consolatrice et l'affligée ; et comme son attention n'aura plus un objet unique, elle sera plus foible, et l'intérêt ne manquera pas de diminuer avec elle. Au lieu d'une seule consolatrice, placez-y en plusieurs, l'attention sera encore plus partagée, et l'intérêt plus foible.

Les grandes compositions qui représentent un peuple assemblé, une bataille, une cérémonie, causeront toujours un plaisir moins vif et moins d'intérêt qu'un excellent ouvrage qui représente une seule figure ou un fort petit nombre de figures. L'intérêt augmentera si cette figure éprouve une affection capable de se faire partager, telles que cette douleur qui ne nuit point à la beauté, la satisfaction intérieure, la douce émotion de l'amour. Si la douleur est assez violente pour détruire la beauté des traits, elle excite une douleur presque semblable dans l'ame du spectateur ; elle cause le frémissement, et n'inspire pas ce qu'on nomme intérêt.

Ce qu'on vient de dire se rapporte au genre de l'histoire ; les genres inférieurs comportent aussi leur intérêt particulier. Le grand intérêt du portrait est de rendre toujours présente la ressemblance d'une personne aimée. S'il représente une de ces personnes qui, par leurs talens, leurs vertus, les services qu'ils ont rendus à leur patrie, le bien qu'ils ont fait à l'humanité, laissent à la postérité un souvenir mêlé d'estime, d'admiration, de reconnoissance, il acquerra toujours un intérêt plus grand à mesure qu'il s'éloignera du temps où vivoit l'original ; mais s'il représente un homme qui ne peut intéresser que ses amis, le portrait ne pourra causer un intérêt général que par des beautés qui appartiennent à l'art, ou comme la représentation fidèle d'une des beautés remarquables de la nature. Le tableau d'un paysage, d'une vue, d'une côte maritime, où l'on voudroit se transporter, cause un intérêt semblable à celui qu'inspireroit le lieu lui-même. Les tableaux de fleurs, de fruits, ont l'intérêt de rappeler des objets qui plaisent aux sens, et celui d'offrir une imitation de la vérité qui approche de l'illusion. Ce dernier intérêt, joint à ce-

lui du faire, est le seul que puissent inspirer les tableaux qu'on appelle de nature morte ; les tableaux d'animaux vivans unissent à ce double intérêt, celui qui naît du mouvement et de l'expression, et ils deviennent plus intéressans encore si la beauté du site concourt avec les autres beautés de l'ouvrage. Il est donc très-important qu'un peintre d'animaux soit bon paysagiste. Les scènes choisies dans la vie privée peuvent avoir un intérêt qui approche de celui de l'histoire : ce genre a sa noblesse, et il est susceptible d'heureuses expressions; mais la représentation de paysans laids et grossiers qui fument leur pipe, qui s'enivrent, qui se battent, ne peuvent inspirer d'autre intérêt que celui qui est produit par le mérite du faire, la beauté de la couleur et la vérité de l'effet.

Intermèdes, ou Intermezzi ; pièce de musique et de danse qu'on insère dans un opéra, et qu'on inséroit autrefois même dans une comédie, entre les actes d'une grande pièce, pour égayer et reposer, en quelque sorte, l'esprit du spectateur attristé par le tragique, et tendu sur les grands intérêts. Parmi ces intermèdes, il y en avoit qui étoient de véritables drames comiques ou burlesques; mais comme l'intérêt principal étoit coupé par un intérêt tout-à-fait différent, on en a abandonné l'usage en France. A l'Opéra, les ballets qui se trouvent quelquefois à la fin de chaque ou de plusieurs actes, peuvent être appelés des intermèdes ; mais alors il est sage qu'ils soient liés avec l'action de la pièce: sinon chaque acte paroît, pour ainsi dire, former une pièce nouvelle et particulière.

Intermezzi. *Voyez* Bouffon, Intermèdes.

Intervalle ; différence d'un son à un autre entre le grave et l'aigu : c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. La différence qu'il y a entre l'*intervalle* et l'*étendue*, est que l'intervalle est considéré comme indivisé ; et l'étendue comme divisée · dans l'intervalle, on ne considère que les deux termes; dans l'étendue, on en suppose d'intermédiaires. Entre les sons perceptibles les plus aigus et les plus bas, il y a une infinité de degrés entre chacun desquels, et le son le plus bas, il y a un intervalle particulier; le nombre des intervalles seroit donc infini : mais, comme en musique on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain systême, on borne aussi par-là le nombre des intervalles à ceux que ces sons peuvent former entr'eux. Les anciens divisoient les intervalles de leur musique en intervalles simples ou incomposés, qu'ils appeloient Diastêmes, et en intervalles composés, qu'ils appeloient Systêmes. (*Voy.* ces mots.) « Les intervalles, dit Aristoxène, diffèrent entr'eux de cinq manières : 1°. en étendue, un grand intervalle diffère ainsi d'un plus petit ; 2°. en résonnance ou en accord, c'est ainsi qu'un intervalle consonnant diffère d'un dissonant; 3°. en quantité, comme un intervalle simple diffère d'un intervalle composé ; 4°. en genre, c'est ainsi que les intervalles diatoniques, chromatiques, enharmoniques diffèrent entr'eux ; 5°. en nature de rapport, comme l'intervalle dont la raison peut s'exprimer en nombre diffère d'un intervalle irrationel. Dans la musique moderne on considère aussi les intervalles de plusieurs manières ; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des degrés différens. Selon le premier sens, toute raison numérique, comme est le comma, ou sourde, comme est le dièse

d'Aristoxène, peut exprimer un *intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls intervalles reçus dans le système de notre musique, dont le moindre est le semi-ton mineur, exprimé sur le même degré par un dièse ou par un bémol. (*Voyez* SEMI-TON.) La troisième acception suppose quelque différence de position; c'est-à-dire, un ou plusieurs degrés entre les deux sons qui forment l'intervalle. C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique. Nous divisons, comme faisoient les anciens, les intervalles en consonnans et dissonans; les consonnances sont parfaites ou imparfaites. (*Voy.* CONSONNANCE.) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *intervalles* dissonans par leur nature; savoir, la seconde et la septième, en y comprenant leurs octaves ou répliques; toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. Les intervalles simples se divisent en directs et renversés. En prenant pour direct un intervalle simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé, et réciproquement. Il n'y a que six espèces d'intervalles simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, et par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres intervalles, vous aurez pour directs, la seconde, la tierce et la quarte; et pour renversés, la septième, la sixte et la quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés: tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un intervalle quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient. Ainsi l'intervalle d'un degré donnera la seconde; de deux, la tierce; de trois, la quarte; de sept, l'octave; de neuf, la dixième, etc. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un intervalle: car, sous le même nom, il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu. Les consonnances imparfaites, et les deux dissonances naturelles, peuvent être majeurs ou mineurs: ce qui, sans changer le degré, fait dans l'intervalle la différence d'un semi-ton. Que si, d'un intervalle mineur, on ôte encore un semi-ton, cet intervalle devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-ton un intervalle majeur, il devient superflu.

Les consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur intervalle est ce qu'il doit être, elles s'appellent justes. Que si l'on altère cet intervalle d'un semi-ton, la consonnance s'appelle fausse, et devient dissonance; superflue, si le semi-ton est ajouté; diminuée, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de fausse-quinte à la quinte diminuée; c'est prendre le genre pour l'espèce: la quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, et l'est même davantage à tous égards.

Dans le *Dictionnaire de Musique* par ROUSSEAU, et dans la *Théorie des Beaux-Arts* par SULZER, au mot INTERVALLE, on trouve des tables des intervalles. Outre ces deux articles, on peut encore consulter sur cette matière les *Observations musicales sur la division des sons, leurs propriétés et leur effet*, ouvrage allemand de G. PREUS; Greifswalde, 1706, in-4°. — Un Traité allemand *sur les intervalles et genres en musique*, par Jean-Ad. SCHEIBE; Hamb. 1739, in-8°. — *Geneal. allegor. intervallorum octavæ diatono-chromaticæ*, *par* G. Andr. SORGE; Hof, 1741, in-8°. — *Sur le nombre des intervalles en musique*, par Chrétien-Gottlob SCHROEDER, dans la quatrième partie du troisième volume de la *Bibliothèque* de MITZLER, à la page

635. — Dans le même ouvrage, on trouve, à la page 713, le *Nouveau Système musical* de G. Phil. Telemann, qui est encore inséré en entier dans le Traité allemand *sur la composition musicale* par Scheibe; Léipsick, 1773. — *Essai sur les intervalles en musique, par rapport à leur véritable nombre, leur siége, et leur rang naturel dans la composition* (en allemand), par Fréd. Guill. Riedt: Berlin, 1753, in-4°. — *Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati oggidì, del Sign.* Serra: Rome, 1768. — *Description dans l'intervalle d'une octave du système de partage de la dix-septième majeure parfaite en quintes égales, et son emploi dans la tablature de quelques instrumens de musique,* ce mémoire est inséré dans le Journal des Savans, novembre 1769, p. 88. — *Della Legge di continuità nella scala musica, del Padre Andr.* Draghetti; Milan, 1772, in-8°. L'auteur composa cet ouvrage à l'occasion de celui publié par le P. Sacchi, sous le titre: *Della divisione del tempo della musica.* — J. L. Roellig, a publié en allemand un *Essai d'une table d'intervalles musicaux, pour servir à la composition de toutes les échelles, accords*, etc. *usités en musique;* Léipsick, 1789, in-fol. On peut encore consulter le cinquième chapitre des *Elémens de l'Erudition musicale,* par Adelung.

Intonare; expression italienne pour désigner par un seul mot, l'action de chanter juste.

Intonation; c'est l'action d'entonner. L'intonation peut être juste ou fausse, trop haute, trop basse, trop forte ou trop foible; et alors le mot intonation, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

Intrigue. L'*intrigue* est la passion des petites ames; c'est une des armes principales de la Jalousie. (*Voyez* ce mot.) Peu avant la renaissance de l'art, André Verrochio se distinguoit également dans la peinture et dans la sculpture. La république de Venise le chargea de faire la statue équestre de Barthelemi de Bergame: mais un sculpteur padouan, nommé Vellano, parvint, à force d'intrigues, à faire la figure du capitaine, et ne laisser au Verrochio que celle du cheval. Le nom de celui-ci est encore célèbre, et Vellano est tout-à-fait oublié comme artiste. Josepin ne s'est guère immortalisé que par ses intrigues contre Annibal Carrache. L'Espagnolet est estimé par sa manœuvre hardie et imposante: ce fut lui cependant qui, après la mort du Dominiquin, sut, par ses intrigues, faire détruire les ouvrages que ce grand maître venoit de terminer à Naples: il fit enduire ses tableaux, d'un mélange de chaux et de cendre qui nécessairement les dégrada et les fit tomber par écailles. La postérité place Mignard au-dessous de Le Brun; mais l'intrigant Mignard effaça quelque temps le célèbre Le Brun, qu'à force de dégoûts il étoit parvenu à éloigner de la cour. Mignard, aimable, instruit, spirituel, cabaloit avec avantage contre son rival. *Voyez* Jalousie.

Invalides (Hôtel des) à Paris; ce bâtiment dont la construction a été commencée vers la fin de 1671, sur les plans et les dessins de *Libéral Bruant,* sous le règne de Louis xiv, pour servir aux braves vétérans qui avoient combattu dans les différentes guerres pendant son règne, a quelque rapport avec le camp prætorien chez les Romains (*Voy.* Prætorien), sous le rapport du but et des moyens d'exécution qui sont à-peu-près les mêmes dans l'un et dans l'autre. Dans les deux ce sont des soldats et un chef à loger avec dignité, un temple à asseoir majestueusement; la superficie des terreins et des bâtimens,

ainsi que la dépense, peuvent être égales. Sous plusieurs rapports il y a des différences entre ces deux constructions. Dans le plan du camp Prætorien que M. Durand a donné à la planche 26 de son *Parallèle des édifices anciens et modernes*, deux carrés sont inscrits et laissent entr'eux un espace nécessaire pour les exercices et la salubrité d'une grande réunion d'hommes. Au centre de la seconde enceinte, s'élève le monument principal; une colonnade environne l'intérieur de la petite et de la grande enceinte, une seule porte y donne entrée. Dans le plan de l'hôtel des Invalides, une façade d'une grande étendue, donne entrée par son milieu à une cour oblongue et spacieuse, environnée également de portiques à deux étages, qui établissent une communication facile entre les différens corps de logis apparens dans cette cour, et tous ceux ajoutés à droite et à gauche sous le nom de *dépendances*. Ces bâtimens comprennent entr'eux une infinité de petites cours, à-peu-près toutes égales, d'où il résulte qu'on ne peut juger de l'étendue de cet édifice au premier aspect, et qu'il faut le parcourir en détail et dans tous ses sens, pour avoir une juste idée de son contenu. Dans l'axe de la cour principale, est un avant-corps très-orné qui annonce l'entrée de l'église, en forme de galerie alongée, au fond de laquelle une ouverture laisse appercevoir le dôme, qui est lui-même composé d'une tour circulaire, environnée de huit petites chapelles, se communiquant par différens passages. Ce dôme, bâti sur les dessins de Jules-Hardouin Mansard, a un portail très-riche, et une entrée principale sur une esplanade, et une avenue superbe, opposée à la grande cour, en sorte qu'on ne sait s'il appartient réellement à l'établissement, ou s'il s'y trouve enclavé par hasard. Les bâtimens de l'hôtel des Invalides sont vastes, étendus, riches même : ils offrent de belles parties, mais ils pèchent par la disposition de l'ensemble. Ils manquent de caractère, et à l'exception de l'intérieur de la grande cour, les élévations ne répondent point à la marche du plan; sous ce rapport celui du camp Prætorien offre des avantages. Il y a aussi près de Londres un somptueux édifice pour les Invalides de la marine.

Invention; dans la langue des arts ce mot ne signifie pas une *découverte*, comme dans la langue ordinaire; mais il exprime le *choix* que l'artiste fait des objets qui conviennent au sujet qu'il se propose de traiter. L'invention se manifeste dans ses ouvrages de deux manières. L'artiste peut se l'être proposée pour but, et chercher les moyens d'y parvenir; ou bien il a sous les yeux un objet intéressant, et il s'apperçoit qu'il pourroit être propre à conduire vers un certain but. Le premier chemin est suivi par l'architecte, à qui l'on demande un édifice propre à un usage déterminé; par le compositeur qui doit faire la musique d'un texte prescrit; par le peintre qui s'est proposé d'inspirer de certaines sensations; par le poète et le dessinateur qui cherchent une image sensible au moyen de laquelle ils puissent faire appercevoir aux sens des idées abstraites ou des événemens passés. Le second chemin au contraire est suivi par le peintre d'histoire, qui trouve son sujet dans les événemens qui lui appartiennent, et qui a besoin d'inventer les moyens de le représenter de manière à produire un effet déterminé. C'est encore ainsi que le compositeur de musique conçoit une idée, ou entend dans un morceau de musique, un passage qui lui suggère l'intention de le travailler afin d'exprimer une certaine sensation. Il en est à cet égard comme des inventions mécaniques;

on ne se propose pas toujours d'inventer une machine pour un usage déterminé, mais très-souvent en examinant avec attention les objets qui se présentent sans que nous les cherchions, ils nous font venir l'idée de l'appliquer à un usage pour lequel elle n'étoit pas destinée.

Il seroit sans doute très-avantageux pour la connoissance du genie de l'homme, de savoir l'histoire de l'invention des ouvrages de l'art les plus importans ; il en résulteroit certainement beaucoup de réflexions utiles aux artistes. Quoiqu'il soit vrai que les règles et les préceptes ne donnent pas le talent de l'invention à ceux qui ne l'ont pas, on peut cependant présumer que l'histoire des inventions feroit connoître plus d'un moyen propre à faciliter l'invention, qui rendroit ce travail plus aisé aux artistes bien organisés, et c'est en quoi les descriptions des anciens ouvrages de l'art sont d'une grande utilité.

L'invention est facilitée par l'attention long-temps soutenue qu'on donne exclusivement à un seul objet, jusqu'à ce qu'il soit parvenu au plus haut degré de clarté. C'est par ce moyen que se présentent à l'artiste un grand nombre d'autres idées analogues, ce qui rend le choix plus facile. C'est ainsi que nous voyons ceux dans lesquels une passion est devenue dominante, être extrêmement ingénieux à trouver les moyens d'y satisfaire. L'avare rencontre par-tout l'occasion d'acquérir, lorsqu'un autre ne se douteroit pas même de la possibilité d'en trouver le moyen, parce que l'idée de la possession des richesses comme le suprême bonheur, est constamment l'objet de ses pensées ; il voit tout en rapport avec son penchant dominant, et découvre ainsi les moindres moyens d'acquérir qui échappent à l'attention des autres. C'est ainsi que l'artiste parvient à inventer, dès que l'idée de l'ouvrage qu'il doit faire est devenue dominante chez lui. C'est ainsi qu'Euphranor inventa son Jupiter. Selon Eustathe, cet artiste devoit peindre pour les Athéniens les douze grandes divinités ; il eut beaucoup de difficulté à inventer l'image convenable de Jupiter. La pensée d'un dieu qui surpasse tous les autres en puissance et en majesté devint sa pensée dominante, et lui étoit constamment présente. Un jour il passa devant un endroit où on lisoit la fin du premier chant de l'Iliade, il fut frappé de ces mots : « Ainsi parle le fils de Saturne, et il baisse ses noirs sourcils. La divine chevelure s'agite sur la tête immortelle du monarque ; le vaste olympe tremble » ; aussi-tôt il s'écria : J'ai trouvé ce que je cherchois. D'autres attribuent cette anecdote à Phidias, il est toujours certain que si l'idée de Jupiter n'avoit pas occupé si exclusivement l'un ou l'autre de ces artistes, ce vers ne l'auroit pas également frappé. Il est donc très-important pour l'artiste qui cherche à inventer ce qui convient à son but, de s'occuper exclusivement de ce but, et de s'en former une idée très-claire ; c'est ainsi qu'insensiblement s'offriront à son esprit une quantité d'idées correspondantes et analogues dans lesquelles il pourra choisir. Mais pour faire un ouvrage parfait il faut sur-tout que l'idée de l'artiste soit claire et précise, et qu'il n'y ait rien d'indéterminé. C'est pourquoi Mengs remarque au sujet de Raphaël, qu'il avoit toujours porté son attention à l'explication de ses ouvrages, c'est-à-dire, à bien savoir ce qu'ils devoient représenter. L'invention et la disposition des tableaux de ce grand maître, dit-il dans sa lettre à Don Antonio Ponz, nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu présenter à l'esprit de ceux qui de-

voient les voir; voilà pourquoi ses ouvrages tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur sujet : c'est en quoi consiste la véritable magie de l'art, par laquelle il émeut notre ame et prend sur elle un si grand empire. Par l'invention on cherche à connoître ce qui rend un ouvrage parfait ; et il devient parfait quand il est précisément ce qu'il doit être ; il faut donc absolument que l'artiste qui invente sache avant tout ce que doit être l'ouvrage à l'invention duquel il travaille. Beaucoup de compositions ne font que trop bien voir que leurs auteurs n'ont jamais eu d'idée bien claire et bien précise de ce que leur ouvrage devoit être. Combien y a-t-il d'ouvrages de musique, dont les auteurs ne paroissent avoir eu d'autre but que de faire du bruit et de passer d'un son à un autre ? Ce défaut d'un but déterminé ne peut produire que des ouvrages monstrueux dont il est impossible de dire ce qu'ils sont, quoiqu'ils paroissent avoir un caractère déterminé.

Le meilleur conseil à donner à l'artiste qui s'occupe des arts du dessin, est d'étudier avec soin et assiduité les ouvrages qui se distinguent par l'invention, de fortifier et d'enflammer par ce moyen son imagination, afin d'avoir au besoin plus de facilité pour procéder comme d'autres ont fait en pareil cas. C'est ainsi que l'étude des pierres gravées, des médailles, des statues, des bas-reliefs, en un mot des monumens de l'antiquité figurée, apprend au dessinateur comment, avec peu de figures très-significatives, les artistes anciens ont su exprimer l'essentiel des sujets historiques aussi bien qu'allégoriques. Quant à l'art de la danse, Noverre dans ses *Lettres sur la danse*, a donné d'utiles leçons, relativement à l'invention ; il paroît qu'un ouvrage où l'on rassembleroit tout ce qu'on trouve épars dans les auteurs classiques sur les différentes danses des anciens, seroit très-utile.

Le moyen de trouver par un heureux accident le sujet d'un ouvrage de l'art, n'est guère susceptible d'être l'objet de préceptes et de règles. On peut cependant dire à l'artiste qu'en s'occupant sans relâche des objets relatifs à son art et de toutes les branches de l'art qu'il cultive, en rapportant à son art tout ce qu'il voit et tout ce qu'il entend, il trouvera fréquemment l'occasion d'inventer. Le peintre d'histoire à qui tout ce qui est relatif à son art, est sans cesse présent, observera toutes les personnes qu'il verra comme propres ou non propres à la composition d'un tableau d'histoire. Lorsqu'il en trouve une dont la figure exprime d'une manière marquante un caractère ou un certain sentiment, il desire aussi-tôt trouver un sujet dans lequel il puisse employer cette figure. Les objets les plus insignifians suggèrent quelquefois des idées à l'artiste dont l'esprit ne s'occupe que de ce qui est relatif à son art. C'est ainsi que Léonard de Vinci avoue que les taches de vieilles murailles lui ont souvent fourni d'excellentes idées, et il n'a pas hésité de consacrer à cet objet un chapitre particulier de son ouvrage. Souvent on est étonné que des artistes aient pu être aussi heureux dans l'invention, et on leur attribue pour elle un génie supérieur ; si l'on savoit l'histoire particulière de chacune de ces inventions, on verroit fort souvent qu'elles sont dues principalement à quelqu'accident heureux, et à l'attention de l'artiste qui observoit tout ce qui l'entouroit avec la plus grande exactitude. Il est probable que c'est même au hasard que nous devons les plus belles inventions dans les beaux

arts aussi bien que dans l'industrie, etc. C'est donc une habitude très-utile pour un artiste d'avoir toujours ses tablettes sur lui, et d'y recueillir tout ce qui lui paroît propre à être employé dans ses ouvrages; c'est par ce moyen qu'il rassemblera un grand nombre de matériaux dont il pourra faire au besoin un emploi très-avantageux.

Outre ces deux manières principales de parvenir à l'invention, il y en a encore d'autres d'inventer par imitation. Quelquefois un sujet peut être considéré sous plusieurs rapports ou sous différens points de vue sous lesquels il doit paroître également intéressant. En contemplant un ouvrage de l'art, il se peut donc qu'un artiste conçoive le même sujet sous un point de vue tout-à-fait différent. Celui qui veut employer cette méthode d'inventer doit d'abord se faire des idées claires et précises sur le sujet traité dans l'ouvrage de l'art qu'il a sous les yeux, sur son invention et sur le but de chacun des objets qui font partie de l'ouvrage; il faut ensuite qu'il tâche de découvrir quelqu'autre but, auquel le même sujet pourroit convenir à quelques changemens près. C'est ainsi qu'en musique les mêmes pensées sont propres à exprimer des sentimens tout-à-fait différens, lorsqu'on choisit un autre mouvement. On peut encore inventer en supprimant des parties principales dans un ouvrage existant, et en leur en substituant d'autres. Ce qui a été dit jusqu'à présent relativement à l'ensemble, peut s'appliquer aussi à l'invention des différentes parties d'un ouvrage, dont chacune peut, sous un certain rapport, être considérée comme un entier. Il y a quelquefois des cas où l'invention de quelque partie devient à l'artiste aussi difficile que celle de l'ensemble, et empêche de terminer un ouvrage. Le meilleur conseil à donner à l'artiste en pareil cas, est de ne pas trop se tourmenter, mais d'attendre que le temps fasse le reste. Dans ces cas, les grands efforts ne font souvent qu'embarrasser davantage. Il vaut mieux abandonner absolument l'ouvrage qui offre une difficulté insurmontable; l'esprit ne laisse pas de s'occuper en secret de l'objet qui nous embarrasse, et on le trouve souvent, en se remettant à l'ouvrage quelque temps après, que toutes les difficultés ont disparu.

Dans son ouvrage *sur le génie*, *Al.* Gerard, a traité de la faculté d'inventer comme caractère distinctif du génie; Flœgel, dans son *Histoire de l'Esprit humain*, pense aussi que l'invention est la propriété par laquelle le génie se distingue. Quant à l'invention en général, on trouvera quelques observations, de peu d'importance cependant, dans un ouvrage allemand de C. Fréd. Floegel, intitulé: *Introduction à l'art de l'invention;* Breslau, 1760, in-8°. et dans l'*Art de sentir et de juger*, par Serran de la Tour; Strasb. 1788.

Quant à l'invention dans les arts du dessin, on peut consulter: le *Dialogo della Pittura*, par Louis Dolce, à la page 150 de l'édition de 1735; — le neuvième chapitre du premier livre des *Veri Precetti della Pittura*, par Giov. Batt. Armenini, p. 42 de l'édition de 1678; — Franç. Lana, dans le premier chapitre de son *Prodromo;* Bresc. 1670, in-fol.; — la *Nuova Raccolta d' Opuscuoli scientif. et filol.* par l'abbé Giovandr. Lazzarini, t. I, p. 97; Pez. 1763, in-4°; — Algarotti, dans son *Essai sur la Peinture;* De Piles, dans son *Cours de Peinture par principes*, page 39 de l'édit. d'Amsterdam, 1767; — Fr. Junius, dans le premier chapitre du troisième livre de son ouvrage *de Picturâ Veterum;* — Richardson, dans son *Traité sur la Peinture*, p. 31 de la trad.

française d'Amsterdam, 1728, in-8°. — HAGEDORN, dans la onzième *Considération sur la Peinture*, et quelques-unes des suivantes.

Comme instructions sur l'art d'inventer, on peut citer les ouvrages suivans : *Nouveaux sujets de Peinture et de Sculpture ;* Paris, 1758, in-12. — *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère, et de l'Æneïde de Virgile*, (par le comte DE CAYLUS ;) Paris, 1757, in-8°. — *Histoire d'Hercule-le-Thébain*, à laquelle on a joint l'histoire des tableaux qu'elle peut fournir ; Paris, 1758, in-8°, par le même. — *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou Tableaux de l'Histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, par G. André BARDON ; Paris, 1765, 3 vol. in-12. — Un ouvrage allemand d'HERRLIBERGER, intitulé : *Quelques inventions propres des plus grands Peintres et Graveurs ;* Zurich, 1744, in-fol. ; et un autre, également en allemand, par M. DE SONNENFELS, intitulé : *Adresse aux jeunes Artistes, pour les encourager à la lecture ;* Vienne, 1768, in-8°. Au reste, l'ouvrage intitulé : *Polyphile, ou le Tableau des Inventions*, par BEROALD, P. 1600, in-4°. cité à la page 507 de la Bibliothèque de Peinture par M. DE MURR, ne traite pas de l'invention, comme son titre pourroit le faire croire ; ce n'est que la traduction française de l'ouvrage latin, intitulé : *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet, atque obiter plurima scitu quam digna commemorat ;* Ven. 1499, in-fol., et 1545, in-fol.

INVENTION. Un très-ancien manuscrit de Dioscoride, de la Bibliothèque impériale à Vienne, la représente tenant à la main une racine de mandragore ; Winckelmann ne la croit pas, avec raison, assez bien caractérisée.

INVERSE. Un intervalle inverse ou renversé est opposé à un intervalle direct ; un accord inverse ou renversé est opposé à un accord fondamental.

JOAILLIER ; ouvrier qui monte les pierres gravées, et qui fabrique les bijoux.

JOIE. *Voyez* LÆTITIA.

JOMBARDE ; nom vulgaire de la flûte du tambourin, ou flûte à trois trous, celui par où l'on souffle, celui de la lumière et celui du pavillon. On couvre celui par où on l'embouche d'un *cannepin* ou cuir fort délié.

JONC ; bague unie sans chaton, et dont le cercle est par-tout égal.

IONIEN, ou IONIQUE ; le mode Ionien étoit en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs, et qui se rapporte à ce qu'on appelle C dur. Le mode Ionien s'appeloit aussi *Iastien*, et Euclide l'appelle encore *Phrygien grave. V.* MODE.

IONIQUE (ORDRE), en architecture. *Voyez* COLONNE, ARCHITECTURE GRECQUE, ORDRE.

JOUER *d'un instrument*, c'est exécuter sur les instrumens des airs de musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. C'est ainsi qu'on dit, *jouer du violon, de la basse, du hautbois, de l'orgue*, etc.

JOUES. Les *joues* forment une des parties principales du visage. Pour être belles, elles doivent porter un embonpoint convenable, et avoir une fermeté délicate ; il faut, de plus, que le rouge et le blanc y soient bien fondus et mêlés, et qu'il s'y remarque une gaîté franche, jointe à un certain éclat, qui procède de la blancheur et de la fraîcheur du teint. Le Titien, dans un tableau représentant une femme qui dort, a réuni sur les joues de cette dormeuse séduisante, tous les agrémens, tous les charmes particuliers aux belles joues.

Jouets *d'enfans.* Dans tous les siècles, on a cherché à amuser l'enfance. L'antiquité nous en fournit des preuves. Plutarque, Aristote, Platon, Horace même, font mention de petites figures mobiles à volonté, par le moyen de petits fils de corde ou de laiton, adaptés à chaque membre; c'étoit bien nos marionnettes de théâtre. (*Voyez* Marionnette, Poupée.) Il paroît qu'on avoit l'usage d'enterrer avec les enfans leurs hochets, ou du moins d'attacher sur leurs tombeaux tous les attributs de leur âge. Cette coutume existoit aux premiers temps du christianisme; ce qui est attesté par plusieurs monumens. Boldetti, dans ses *Osservazioni sopra i Cimiteri de' SS. MM.*, pag. 496 et 500, a publié les figures de différens *jouets d'enfans*, numéros 1 et 2 de la 1re planche du chap. xiv. Les numéros 3 et 4 semblent appartenir à ces mêmes figures. On voit, sous les numéros 5 et 6, deux petits vaisseaux de terre cuite, en forme de boîte ou petit tronc, ayant une ouverture en long vers le haut; ils ressemblent parfaitement à ce qu'on appelle aujourd'hui *tire-lire*, dans laquelle les enfans mettent en réserve les pièces de monnoie qu'on leur donne, et sans doute ils étoient consacrés au même usage. Sous les numéros 7, 8 et 9, sont figurés des grelots, dont deux tiennent à une espèce de collier; ce qui feroit croire qu'on en suspendoit au cou des enfans, pour les égayer, comme cela se pratique encore. La planche 2 du même chapitre offre, aux numéros 13 et 14, deux petits miroirs dont Boldetti n'a pu désigner la matière.

Les anciens avoient multiplié, comme nous, les hochets de l'enfance. On voit dans les *Antichita di Ercolano*, tom. viii, pl. 21, une petite lampe de verre, qui ne pouvoit servir qu'à son amusement, puisqu'elle est massive, et conséquemment inutile pour l'usage ordinaire. Plusieurs écrivains ont parlé des *jouets d'enfans*. Outre les anciens auteurs grecs et romains que j'ai cités, et quelques autres, tels que Xénophon, Pétrone, Martial, Plaute, je crois devoir indiquer les *Osservazioni sopra i cimiteri de' Santi Martiri*, par Boldetti; in Roma, 1720, in-folio. — *Le Antichita d'Aquileia profane e sacre*, etc. da *Gian-Domenico* Bertoli; in Venezia, 1739, in-folio. — *Ragionamenti sopra i trastulli de' Bambini*, da Principe di Biscari. — Buonarroti, dans la *Préface* de ses *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi di vetro*, pag. xi. — *Le Antichita di Ercolano*, tom. viii; Napoli, 1792, in-folio. — J'ajouterai le Traité *delle Gemme antiche* da caval. *Alessandro* Maffei.

Jouissance. L'artiste qui voudroit représenter la jouissance après des travaux heureusement terminés, pourroit l'indiquer par l'image de Samson qui trouva du miel dans la gueule du lion qu'il avoit tué: cette allégorie se voit effectivement sur une médaille moderne d'Espagne, avec cette légende: *Dulcia sic meruit.*

Jour; corde *à jour.* Voy. Vide.

Jour. Ce mot, dans l'art de la peinture, s'emploie plus ordinairement au pluriel qu'au singulier. Le jour est une lumière naturelle ou artificielle qui éclaire plus ou moins avantageusement pour l'artiste ou pour le spectateur, l'ouvrage qu'on dessine ou qu'on peint, ou celui qu'on expose à ses regards. Pour peindre, le choix du jour est important. Celui qu'on tire du midi sera toujours préférable au jour que donne l'aspect du nord, quoique ce dernier soit plus égal, et exposé à moins de variétés. L'artiste doit également étudier ce que produit sur son modèle un jour plus bas ou plus élevé, plus étendu ou plus resserré. Toutes ces circonstances offrent des différences dans les effets, et même

à quelques égards, dans le caractère des objets, ainsi que dans leur couleur. Un jour serré, et tombant de haut, rend les physionomies sérieuses et tristes, les ombres tranchantes, et diminue l'harmonie que produisent les reflets; mais les effets en paroissent piquans.

Cette illusion peut être dangereuse; l'obscurité des ombres en devient trop grande, et le passage des lumières aux ombres, trop brusque. La difficulté la plus grande qui se rencontre pour les peintres d'histoire, c'est la différence toujours infiniment grande entre un jour renfermé, qui est celui dont ils éclairent ordinairement leur modèle, et le jour qu'ils ont à imiter dans tous les sujets dont l'action se passe en plein air, et doit même quelquefois être éclairée de la lumière du soleil. Le souvenir des effets qu'on a observés avec attention, est la ressource des artistes; ressource souvent incomplète, mais presque la seule que puissent avoir les peintres, puisque, dans notre climat, on ne peut que bien rarement peindre en plein air, et qu'il est plus difficile encore d'y placer son modèle. Il n'existe peut-être pas un tableau représentant un sujet dont l'action se passe en plein air, qui, peint dans l'atelier, ait la vérité générale de couleur et d'effet qu'offriroit la nature en pareille circonstance. Il seroit important de pouvoir peindre, quelquefois au moins, des modèles éclairés en plein air par la lumière générale, et même par le soleil, comme quelques artistes ont peint le paysage et quelques objets inanimés. L'artiste s'enrichiroit ainsi d'une infinité d'effets, de tons, de rejaillissemens de lumières, et de reflets que ne peut produire l'intérieur d'un atelier où le jour ne pénètre que par un seul endroit. On prétend que Rubens a quelquefois pratiqué ce genre d'étude difficile. Le ton général de l'école française, accordé sur une lumière renfermée, provenant d'un ciel souvent gris et chargé de vapeurs humides, décèle l'usage qu'ont nos artistes de travailler dans des ateliers éclairés d'un jour intérieur, et restreint à son passage.

Les *jours* d'un tableau ne sont pas arbitraires. Dès qu'on en a fixé le foyer, le premier qu'on répand détermine essentiellement tous les autres. Mais il faut se rappeler, avant tout, qu'aucune couleur n'est lumineuse par elle-même; que le blanc n'est pas plus le *jour* ou la lumière, que le noir n'est la nuit ou l'ombre; que le jour est une expansion continue de la lumière, et que l'ombre en est une privation partielle. Enfin, le blanc n'est que du blanc, avec le secours duquel on peut, il est vrai, modifier, *éclairer*, pour ainsi dire, chaque couleur; et le noir n'est que du noir, dont l'emploi est dangereux.

On distingue encore dans un tableau ce qu'on appelle *parties du jour*. Le peintre, en colorant, doit ne se dispenser jamais de fixer dans son imagination l'instant du jour où se passe l'action qu'il représente. Les études, les observations lui apprennent à distinguer les différences qui caractérisent la lumière, et par conséquent les couleurs dans les principaux momens de la journée, et dans les diverses saisons. S'il a négligé ces observations très-essentielles, la routine alors lui fera adopter seulement une distinction vague de la lumière du matin et de celle du soir. Dans le premier cas, les effets qu'il établira pourront être très-justes; mais la couleur des lumières et des ombres étant toujours la même, on croira dans tous ses tableaux voir le même ouvrage. Dans la seconde supposition, il aura deux manières au lieu d'une, et c'est encore s'éloigner trop peu de la monotonie dans un art qui a de si grandes ressources pour l'éviter.

Dans les sujets aériens, les actions qui se passent dans la campagne, le peintre a encore, pour la variété de la couleur, une grande ressource dans l'observation des différentes saisons. Chacune d'elles porte un caractère de couleur bien marqué, indépendamment des accidens qu'elles occasionnent dans les êtres insensibles, des occupations qu'elles nécessitent, et des différens vêtemens qu'elles obligent d'adopter.

Quant au *jour* favorable ou défavorable aux ouvrages qu'on expose, les *jours* qui viennent en face des tableaux gênent ceux qui les regardent, et ne sont pas avantageux à tout ce qui est peint à l'huile. Un seul *jour* qui éclaire de côté, en glissant sur les objets qu'on regarde, est préférable sans doute; mais, comme on l'a observé au mot Galerie, le *jour* le plus favorable pour les tableaux sera toujours celui qu'on fait descendre par le plafond ou par les parties supérieures. *Voyez* Lumière.

Jour (Faux). *V*. Faux jour.

Journaux; depuis l'établissement des journaux, quelques-uns ont été spécialement consacrés aux arts, et ils sont d'une grande utilité et pour l'annonce des objets d'arts, et pour la publication de beaucoup de petits écrits qu'on ne pourroit faire paroître séparément. Les principaux de ces journaux sont: *L'ancien et le nouveau Journal des Beaux-Arts*, par M. de Muhr; les *Mélanges artistiques* de M. Meusel; ceux de M. Fuesly, en allemand; l'*Anthologia Romana;* les *Memorie per gli belli arti;* le *Journal des Arts*, par M. Villeterque; et les *Nouvelles des Arts*, par M. Landon.

Iris, belle plante liliacée, dont les fleurs donnent pour la peinture en miniature, pour le lavis et l'enluminure, un très-beau vert tendre, qu'on en extrait par une simple macération.

Isæum. *Voyez* mon Dictionn. Mythol., à ce mot, et à celui Isis.

Isatis, plante qu'on appelle aujourd'hui *guède* et *pastel*, et que les anciens désignoient aussi sous les noms de *vitrum herba* et de *glastum;* elle est de grand usage chez les teinturiers, qui se servent de son suc pour teindre en bleu foncé. Selon César, les anciens Bretons s'en peignoient le visage pour paroître plus terribles à la guerre. Pline dit que les femmes en usoient de même dans certains sacrifices.

Isiaque (Table), ou Table Bembine; ce monument remarquable a été publié la première fois par *Enea* Vico, célèbre par ses connoissances, sur-tout dans la numismatique: il en donna une estampe à Venise en 1559, et il en parut une seconde édition, ou une copie par *Giacomo* Franco, à Venise, en 1600. Une inscription, qu'on voit en tête de la gravure, publiée par Enea Vico, apprend que ce monument appartenoit alors à *Torquato*, fils du cardinal *Bembo*, d'où lui est venu le nom de *Table Bembine*. Le cardinal l'avoit reçu en présent du pape Paul III, qui, à ce qu'on assure, l'avoit acheté d'un serrurier. Pignorius dit que, selon l'opinion de plusieurs personnes, cette table avoit été achetée, après le sac de Rome, d'un serrurier qui la vendit assez cher au même cardinal Bembo. Torquato vendit cette table après la mort de son père, et ce fut probablement au duc de Mantoue, dans la galerie de tableaux duquel elle se trouvoit encore du temps de Pignorius. Lorsqu'en 1630 Mantoue fut saccagée par les Impériaux, elle disparut, et long-temps toutes les peines pour la retrouver furent sans succès. Enfin elle fut retrouvée dans les archives à Turin, selon Brucker, dans le premier volume de son *Histoire critique de la Philosophie*, à la page 249, par le médecin du duc de

Savoie ; elle y resta jusqu'en 1799, époque à laquelle on la transporta à Paris, où elle est exposée dans le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale. Cette table est de bronze ; le fond en est devenu couleur de marron, et la teinte en est inégale ; elle a trois pieds dix pouces de longueur, et deux pieds trois pouces neuf lignes de largeur. Les figures sont gravées avec très-peu de profondeur, ou plutôt on en a seulement creusé les traits et les contours, qu'on a remplis par des filets d'argent incrustés; il est évident cependant que quelques-uns des traits les plus fins qui forment le dessin des figures ne sont pas incrustés, mais seulement argentés, c'est-à-dire que l'argent a été précipité sur le bronze d'une liqueur qui le tenoit en dissolution. Il paroît que ceux qui, dans le sac de Mantoue, se sont emparés de ce monument, croyoient qu'en arrachant quelques-unes des plaques d'argent d'une plus grande étendue qui s'y trouvoient incrustées, il en résulteroit pour eux un bénéfice ; mais ces plaques sont très-minces, et l'incrustation est faite avec beaucoup de soin ; ils s'apperçurent bientôt que l'argent qu'on pouvoit en détacher ne valoit pas la peine que cela leur causoit. On voit encore les places d'où des plaques d'argent ont été arrachées. Heureusement la table étant divisée en plusieurs compartimens, les mêmes figures, ou du moins des figures analogues, y sont reproduites, de sorte que celles qui sont encore intactes, font voir l'état dans lequel ont été trouvées les autres figures mutilées actuellement. La figure principale de cette table, et qui s'y trouve placée au milieu, est *Isis* ; c'est pourquoi elle porte le nom de *table Isiaque*. Sur chacune de ses quatre faces, qui sont coupées à angles droits, cette table reçoit des bandes de bronze, qui, moins épaisses que le dessus de la table, viennent s'appliquer carrément, et se réunissent aux quatre angles de la table, la font paroître épaisse de deux pouces. Les quatre bandes sont, comme le dessus, chargées de figures hiéroglyphiques. Il seroit possible qu'anciennement cette table eût été montée sur un pied séparé.

Ce monument est devenu le sujet des recherches de plusieurs savans antiquaires. L'ouvrage le plus étendu, et le plus savant écrit pour l'expliquer, est celui de *Laur.* PIGNORIUS, intitulé *Mensa Isiaca, qua sacrorum apud Ægyptios ratio et simulacra subjectis tabulis æneis simul exhibentur et explicantur* ; edit. III : Amstelod. 1669, in-4°. On peut aussi consulter l'*Œdipus Ægypt.* de KIRCHER, t. III, Synt. I ; — MONTFAUCON, dans son *Antiquité expliquée*, t. II, partie 2, liv. 2, ch. 1-3 ; — les *Voyages* de KEYSLER, t. I, p. 194 de l'édit. in-4° ; — BANIER, dans sa *Mythologie*. Mais un des commentateurs les plus ingénieux de cette table a été JABLONSKY, dans les *Miscellan. Berolin.* t. VI, p. 339 et t. VII, p. 373 et suiv. Il regarde cette table comme un calendrier de fêtes à l'usage des Ægyptiens qui habitoient Rome ; la surface de la table Isiaque est divisée en trois grands espaces, ce qu'il considère comme une conformité avec la triple division de l'année ægyptienne ; il pense que ce monument n'a été exécuté qu'au deuxième ou au troisième siècle de l'ère vulgaire. Dans les deux mémoires indiqués, Jablonsky explique une partie des figures de la table Isiaque ; on trouve encore plusieurs opinions sur le même objet, dans son *Pantheon Ægyptiorum* (Francof. ad Viadr. 1750, gr. in-8°), composé de trois parties dans lesquelles il comptoit d'abord donner une explication complète de ce monument : par la suite, il changea d'idée, d'abord parce que le *Pantheon* con-

tenoit déjà la plupart des choses qu'il auroit pu dire pour l'explication de ce monument, et qu'il n'osoit donner celle du reste. Le comte DE CAYLUS a consigné, dans le septième volume de son Recueil, une *description de la table Isiaque*, p. 34-119, et il en a donné la figure sur la douzième planche de ce même volume. Les explications savantes et ingénieuses publiées jusqu'alors, ne lui sembloient lever que peu de difficultés; le but qu'il se proposa en publiant la figure de la table Isiaque et son mémoire, n'étoit pas d'en donner l'explication, mais de donner une description très-détaillée des nombreuses figures qu'on y voit, afin d'en faciliter la comparaison à ceux qui voudroient s'occuper de son explication. Ce qu'il dit sur ce monument n'en concerne que la partie matérielle, et il ne le considère que sous le rapport de l'art. Il croit que cette table a été faite en Ægypte, et transportée à Rome vers la fin de la République, lorsque le culte des divinités ægyptiennes s'introduisit à Rome, et s'amalgama avec l'ancien culte des Romains. Il pense que ce monument devoit servir à fixer les idées sur ce nouveau culte, et prévenir tout changement arbitraire. La description du comte de Caylus est très-instructive, et mérite d'être étudiée par ceux qui voudroient s'occuper de ce monument. Lessing avoit aussi recueilli plusieurs observations sur cette table, et s'étoit proposé de faire de ce monument l'objet d'un mémoire particulier : mais il a abandonné ce dernier projet, et les matériaux qu'il avoit rassemblés ne se sont pas trouvés parmi les papiers qu'il a laissés.

ISIDOMUM. *Voyez* ARCHITECTURE GRECQUE, t. 1, p. 62, col. 2.

ISOMÉTROS. Les Grecs désignoient par ce mot les statues qui étoient de grandeur naturelle.

ISON (CHANT EN). *V.* CHANT EN ISON.

ITHYMBE, chanson à l'honneur de Bacchus. L'air de cette chanson étoit encore l'air d'une danse nommée aussi *ithymbe*, de même que le musicien qui l'exécutoit.

JUDÉE. C'est à Vespasien que commencent les médailles qui consacrent les victoires remportées sur les Juifs. Elles portent pour épigraphe ou inscription, *Judæa*, *Judæa capta*, *Judæa devicta*, *de Judæis*, et offrent pour type la *Judée* sous la figure d'une femme plongée dans le deuil, assise auprès d'un trophée d'armes, ou bien un jeune soldat désarmé et debout à l'ombre d'un palmier. Celles de Titus portent le même caractère. La *Judée* est représentée sur une médaille d'Hadrien par une femme fléchissant le genou devant cet empereur, qui la relève; elle est accompagnée de trois enfans qui élèvent les mains, et qui, selon Winckelmann, désignent les trois provinces conquises; savoir, la Judée, la Galilée et la Pétrée.

JUGEMENT. On entend par ce mot la faculté de juger les convenances d'un objet, même avant qu'il existe. Lorsque l'artiste a trouvé le sujet qu'il doit traiter, c'est au *jugement* à lui faire connoître quelles sont les figures qu'il y pourroit admettre, et qu'il fera cependant mieux de rejeter; dans quelle disposition il doit les ordonner pour qu'elles contribuent le plus puissamment à l'effet que doit produire ce sujet, ou, ce qui est la même chose, à son expression générale. Aucune de ces choses n'existe encore que dans le jugement de l'artiste; car s'il les avoit placées sur le papier ou sur la toile avant de les combiner, il les y auroit portées par un simple mouvement de sa main, et sans aucune participation de son jugement. Manière absurde d'opérer, et qui cependant n'est pas fort rare. C'est aussi d'avance que le jugement doit regler le site, les accessoires, le

choix de la lumière, la couleur générale. Cette qualité de l'esprit est aussi nécessaire aux artistes qu'à ceux qui les emploient, pour ne pas contrarier les convenances du lieu, des circonstances, de l'emplacement, etc. On a vu des artistes d'un grand talent qui n'avoient pas un jugement très-sain des convenances ; c'est un reproche qu'on a fait même à Michel-Ange. Son impétuosité, que les Italiens appellent *furie*, éloignoit les qualités qui supposent une ame tranquille ; mais ce n'étoit pas une raison pour que ceux qui l'employoient dussent le soumettre à leur jugement. Quand on veut occuper un artiste et jouir de ses talens, il faut se déterminer à lui permettre ses défauts. Si on le contraint il ne sera plus lui-même, il ne sera plus celui dont on a fait choix.

JUIFS. *Voyez* HÉBREUX.

IULE, nom d'un hymne que les anciens Grecs, et à leur imitation les Romains, chantoient pendant la moisson à l'honneur de Cérès et de Bacchus, pour se les rendre propices. Ce mot vient de *oulos* ou *ioulos*, qui signifie une gerbe. On appeloit encore cet hymne ou ce poëme *demetrule* ou *demetriule*, c'est-à-dire, *ule* ou *jule* de Cérès.

JUSTICE. Selon Winckelmann, les premiers artistes grecs représentèrent la *Justice* sans tête. Plusieurs médailles offrent la Justice siégeant au conseil de Jupiter, dont elle est la fille ; mais en général on n'a pas remarqué qu'on lui a donné aussi des ailes, et quelquefois une palme à la main. Euripide la représente avec une massue. Quelques fragmens d'anciens auteurs font croire qu'on l'a figurée tenant un œil à la main. Un attribut extraordinaire est celui de l'épi de blé, symbole caractéristique de l'abondance, qui est le fruit de la paix. *Voyez* encore mon *Dictionnaire Mythologique*.

IVOIRE. Les anciens ont témoigné autant de goût pour l'*ivoire* que pour l'ambre (*Voyez* ELECTRON, SUCCIN), ainsi que M. Heyne l'a prouvé dans sa dissertation sur ce sujet insérée dans ses *Antiquarische Ausætze*, et M. JANSEN a donné page 573 du premier volume de la *Traduction de l'Histoire de l'Art* de Winckelmann, une traduction dans laquelle cet homme de lettres, d'ailleurs estimable, a laissé malheureusement échapper plusieurs inexactitudes. Ils en faisoient aussi des bagues ; mais aucun de ces morceaux si fragiles ne nous est parvenu. Homère fait souvent mention de l'ivoire ; il le nomme *elephas*, nom commun à cette dent et à l'animal qui le produit. L'éléphant devoit être très-commun en Afrique, et ses dents devoient être exportées par les Phœniciens. L'ivoire a été faussement pris, même par quelques auteurs modernes, pour une *corne*. C'est la *dent canine* de la mâchoire supérieure de l'éléphant ; on la nomme *défense*. L'ivoire est composé de couches coniques concentriques et additionnelles. La partie voisine de la tête est creuse et remplie de chair, l'autre est solide. L'ivoire coupée d'une dent enlevée depuis peu de temps à l'animal, a une teinte verdâtre ; les marchands l'appellent *ivoire vert*. On l'expose dans un endroit sec, à un feu doux, pour lui faire acquérir par la sécheresse l'état de blancheur qui lui est propre ; on le nomme alors *ivoire blanc*. Les marchands en gros appellent l'ivoire *morphil*, du nom qu'il a dans l'Inde. L'ivoire exposé à l'air jaunit facilement ; on le nomme alors *ivoire jaune*. Pour conserver les petits ouvrages d'ivoire dans toute leur blancheur, il faut les garder dans des petites boîtes vitrées. L'ivoire à fibres trop apparentes est rejeté par les ouvriers ; ils l'appellent *ivoire grenu*. Ils nomment *féves* les taches occasionnées par la carie ou par d'autres accidens. Les

fibres ne se croisent point en coupant l'ivoire longitudinalement, on n'apperçoit plus les *mailles*, aussi le coupe-t-on ainsi pour peindre sur l'ivoire. Les ouvriers préfèrent la coupe transversale. On fait des dents artificielles avec le cœur de l'ivoire, mais on préfère la dent d'hippopotame, parce qu'elle ne jaunit pas. On peut rendre à l'ivoire sa blancheur, en l'exposant à la rosée de mai, sans que le soleil donne dessus, ou avec de l'eau de savon. On fait, avec l'ivoire brûlé, un noir qu'on appelle *noir de velours*.

Les dents n'ont, en général, que trois ou quatre pieds de longueur, rarement six à sept, comme il y en a au Muséum d'Histoire naturelle. Le creux va quelquefois jusqu'aux trois quarts de la hauteur de la dent; et le bloc, dont l'artiste peut se servir, a tout au plus un pied de longueur. Pline avoit observé que la partie couverte par les gencives n'est d'aucun usage. Les dents des éléphans des pays marécageux sont bleuâtres, pleines de nœuds, et spongieuses; dans les plaines elles sont plus grandes et plus blanches, plus petites sur les montagnes. L'ivoire de Ceylan et d'Achem est estimé à cause de sa blancheur. L'ivoire de l'Orient est préféré à celui de l'Occident. Pline nous apprend que la blancheur de la dent est un signe de la jeunesse de l'animal. Les défauts de l'ivoire en ont fait abandonner l'usage même dans l'Orient; l'air le jaunit, la chaleur y cause des éclats et des gerçures, l'humidité le gonfle; avec le temps, il se décompose et tombe en poussière. L'ivoire doit avoir été plus abondant autrefois qu'il ne l'est aujourd'hui. Quantité de dents fossiles se trouvent par tout le globe, sur-tout en Russie. Pline fait mention de l'ivoire fossile. Platon parle probablement de l'ivoire fossile, quand il dit que cette substance n'est pas digne d'être consacrée aux dieux, puisqu'elle vient d'un corps privé de sentiment.

Le mot *elephas* doit être d'origine orientale. On n'a connu dans la Grèce que la dent, long-temps avant de connoître l'animal. Ainsi le nom *elephas* a signifié d'abord la dent de l'animal, et ensuite l'animal auquel elle appartient. L'éléphant a passé des Grecs aux Romains. Cet animal est employé pour la guerre en Asie et en Afrique, depuis une haute antiquité. Sémiramis, dont on place l'époque à 1200 ans avant J. C., fit faire des éléphans artificiels pour opposer une force égale en apparence à celle des peuples qu'elle alloit combattre au-delà de l'Indus. Les premiers éléphans ont été vus en Grèce, au temps d'Alexandre; en Italie, au temps de Pyrrhus. Mais les Grecs connoissoient les éléphans long-temps avant, par les relations de ceux qui avoient voyagé. Les auteurs postérieurs à Homère font souvent mention de l'éléphant. Hérodote en parle en plusieurs endroits; Homère n'en parle nulle part; mais il parle de l'ivoire; des dents d'éléphans étoient sûrement apportées de l'Afrique par les Phœniciens, par les Cariens et les autres peuples de l'Asie mineure. Les Grecs connoissoient l'éléphant d'Afrique et l'éléphant d'Asie. Il est étonnant qu'on ait connu dans l'Asie l'usage de l'ivoire avant les Hebreux, qui commerçoient avec les Phœniciens, et pouvoient tirer les dents d'éléphans des forêts voisines du golfe Persique. Il étoit connu, selon Homère, au temps de la guerre de Troie, qui a précédé de deux siècles le temps de Salomon, dont le trône d'ivoire incrusté d'or est regardé par les écrivains hébreux comme une merveille. M. Heyne pense que les Grecs reçurent la connoissance de l'ivoire des Troyens, et qu'ils en rapportèrent l'usage dans leur patrie. Il n'est parlé, dit-il, dans toute l'Iliade, qu'une seule

fois d'un frein incrusté en ivoire, et c'est aux Troyens qu'il appartient. Mais dans l'Odyssée, le palais de Ménélas, revenu de ses voyages par l'Ægypte et la Phœnicie, est revêtu d'ornemens d'ivoire. M. Heyne pense qu'on fait trop d'honneur aux Phœniciens de croire qu'ils ont fait tout le commerce de l'ancien Monde; il cite plusieurs preuves du commerce des Ioniens, des Cariens, etc., dans la haute antiquité. Cependant le siége de Pénelope étoit en argent et en ivoire. Le lit fait par Ulysse étoit d'or, d'argent et d'ivoire. Ce n'étoit pas de l'Asie que l'usage de l'ivoire étoit venu dans la pauvre Ithaque. Le plus ancien monument d'ivoire indiqué dans l'Ecriture est le trône de Salomon. Cependant on trouve l'ivoire dans les psaumes de David. Il y est question de palais d'ivoire, c'est-à-dire, ornés de plaques de cette substance. M. Heyne pense que cela dément entièrement l'opinion commune que l'usage de l'ivoire a été connu avant Salomon, parce que, dit-il, s'il y avoit eu des palais d'ivoire, on n'auroit pas admiré un trône d'ivoire. Mais le trône peut avoir été admiré pour son travail. L'ivoire étoit connu avant le Jupiter Olympien de Phidias. L'usage de l'ivoire a dû se répandre dans la Judée à l'époque où la navigation a été encouragée par Salomon; d'ailleurs l'espace de temps entre Salomon et David n'est pas considérable. Les Hébreux n'avoient pas besoin des Phœniciens pour obtenir l'ivoire. En descendant le golfe Persique ils trouvoient, sur la droite, des forêts remplies d'éléphans. Strabon dit qu'on y faisoit des chasses d'éléphans. Le commerce des dents d'éléphant se faisoit à Adul. Daniel fait ensuite mention de l'ivoire, à l'occasion du palais d'Achab, dans le temps où la navigation fut rétablie par Josaphat. L'ivoire paroît avoir été très-estimé chez les Etrusques. Un médaillon d'ivoire appartenant à *Louis* COLTELLINI, est décrit par lui dans une lettre adressée à l'abbé Sestini, et publiée dans les *Monumens* de GUATTANI, 1787, p. 10. On y lit L. PVRSNA. On y voit une tête barbue et casquée, que l'on croit être celle de Porsenna.

Parmi les travaux d'ivoire attribués aux temps héroïques indiqués par les poëtes, on trouve la *statue de Pygmalion*, en Cypre; mais cette fiction est une invention des poëtes postérieurs. Le *bouclier d'Hercule*, où Hésiode a employé l'ivoire; mais cette invention ne convient pas à un bouclier, elle est une preuve qu'Hésiode a existé après Homère, qui n'a employé que le bronze pour le bouclier d'Achille. Le *bas-relief de la poignée de l'épée d'Hippolyte* seroit encore plus ancien; mais Sénèque n'a pas observé les convenances. Le *trône de Salomon*, le *frein du cheval de Pylæmenes*, prince venu au secours des Troyens; le *palais de Ménélas*, revêtu d'ivoire, d'électrum et d'or; le *trône de Pénélope*, le *lit d'Ulysse*. Depuis cette époque on trouve l'ivoire employé pour les armes, les ceintures, les harnois des chevaux, les gardes d'épées, les sceptres. Il fut consacré aux lyres et aux plectres par les poëtes. On s'en servoit probablement pour les meubles, en les revêtissant de lames d'ivoire, d'où vient l'expression *eburnea domus*, *templum eburneum*, comme on doit entendre *aurea domus* et d'autres expressions semblables. On savoit sculpter l'ivoire dès les temps les plus reculés, ainsi que le prouvent ces expressions d'Homère pour désigner l'extrême blancheur de l'ivoire nouvellement travaillé. On savoit sculpter l'ivoire, le teindre et l'incruster. Le coffre de Cypselus étoit sans doute le plus ancien monument de ce genre en bas-relief,

on le voyoit encore dans le temple de Junon à Olympie, du temps de Pausanias, c'est-à-dire, plus de sept cents ans après qu'il eut été fait.

Plutarque dit que les anciens avoient le secret d'amollir l'ivoire. Il est certain qu'exposé a l'eau bouillante il devient plus souple. Une chaleur humide le rend plus maniable. Dioscorides prétend que la mandragore est très-bonne pour rendre l'ivoire maniable; cette racine, ajoute-t-il, bouillie pendant six heures avec l'ivoire, le rend si mou, qu'il reçoit toutes les formes qu'on veut lui donner. Plutarque semble indiquer qu'on se servoit, pour produire cet effet, d'une espece de bière. Selon Senèque, cette découverte a été attribuée a Démocrite. Il y a des gens qui prétendent que l'ivoire réduit en poudre par le moyen du feu, et pétri en pâte, reçoit toutes les formes qu'on veut lui donner. Cette opinion est à ranger avec celle sur les pierres fondues. Le radis, selon Pline, est très-bon pour donner le poli à l'ivoire. On employoit aussi la peau d'un poisson appelé *squatina :* ce devoit être une espece de squale, la roussette. Les dents ouvragées dans la Grèce y étoient apportées de l'Inde et de l'Æthiopie. Polybe raconte, d'après le roi Gulussa, qu'aux extrémités de l'Afrique, vers l'Æthiopie, on employoit l'ivoire pour les piliers des maisons. Pour les palissades on se servoit de dents d'éléphant, comme on emploie aujourd'hui les cornes de bœufs. L'ivoire cependant devint plus rare à mesure que le luxe en diminua la quantité, et c'étoit parce que cette matière étoit précieuse qu'on l'employoit avec l'or pour les statues des dieux. Pline se plaint que le luxe a tout épuisé. On parcourt, dit-il, des forets entières pour trouver de l'ivoire et du bois de citronier. Cambyse avoit assujéti les Æthopiens du mont Nysa à un tribut d'une certaine quantité d'or, de deux cents poutres de bois de cèdre, et de vingt grandes dents d'éléphant. Les Ptolémées établirent vers Eléphantine des corps de chasseurs d'éléphant, sans doute pour se procurer les dents dont leur luxe avoit besoin. L'ivoire étoit également très-commun à l'arrivée des Européens au Congo : il y est aujourd'hui très-rare.

L'antiquité possédoit un grand nombre de statues d'ivoire, dont la majeure partie se trouvoit à Olympie, dans les temples de Jupiter et de Junon. On ignore quelle étoit la plus ancienne. Comme Phidias inventa et perfectionna la toreutique, on place à-peu-près vers son temps les principales figures d'ivoire. Ces figures étoient ordinairement d'or et d'ivoire; il y en avoit peu d'ivoire seul. Les deux plus célèbres ont été le Jupiter olympien et la Minerve de Phidias; le Jupiter avoit cinquante-huit pieds d'élévation; la statue étoit d'ivoire et couverte d'une draperie d'or. Le dieu étoit assis sur un trône d'or, enrichi de pierres précieuses, d'ivoire et de bois de cèdre; il tenoit dans les mains une victoire également d'ivoire et d'or. La Minerve étoit placée dans le parthenon, à Athènes; c'étoit le second chef-d'œuvre de cet artiste. Elle étoit d'or et d'ivoire, et avoit trente-six coudées (trente-neuf pieds de Paris) de hauteur; elle pesoit quarante-quatre talens. Elle fut érigée la première année de la quatre-vingt-septième olympiade, l'année que commença la guerre du Péloponèse. Sa tunique étoit d'or, avec la tête de Méduse en ivoire; elle tenoit, comme le Jupiter, une victoire d'ivoire dans la main. A Sicyone étoit un Bacchus ou *Liber pater*, dont le visage, les mains et les pieds étoient d'ivoire. Dans la même ville il y avoit encore un Æsculape d'ivoire, excepté les draperies. Pau-

sanias fait encore mention d'un Æsculape imberbe, ouvrage de Calamis; d'un autre Æsculape de Thrasymède, d'une Vénus assise de Canacus de Sicyone; d'une Junon sur son trône, et de grandeur remarquable, par Polyclète; d'une Vénus de Phidias, à Elis; d'une Hébé, de Raucus; d'une Diane Laphria, de Menæchmes et Soidas; de deux Minerves, dont l'une à Pallène, d'une Pallas à Ægine; de la statue de Minerve à Rome, dans le forum d'Auguste; de celle de Jupiter, dans le temple de Métellus; d'un Saturne; dans un triomphe de Cæsar on porta les images des villes sculptées en ivoire; on remarque encore les statues du roi Philippe, avec sa famille, à Olympie, par Léocharès; Titus fit élever dans son palais deux statues de Britannicus, l'une pédestre, en or, l'autre équestre, en ivoire; elles se portoient encore au temps de Suétone, dans les entrées aux jeux du cirque; des victoires d'ivoire, *victoriæ eburneæ*, emportées de l'île de Malthe par Verrès; un quadrige de Théodore de Samos ou de Myrmecides, qui étoit entièrement couvert des ailes d'une mouche; un char attelé de quatre chevaux dorés, à la réserve de la corne, qui étoit d'ivoire, placé par Hérodes Atticus dans le temple de Neptune, à Corinthe. Les ouvrages que je viens de citer étoient d'or et d'ivoire, les suivans étoient d'ivoire seul. Chez les Cyzicéniens, un Jupiter couronné par un Apollon de marbre; un autre Jupiter, ouvrage de Pasitèle, conservé à Rome dans le musée de Métellus Macédonicus; une belle Vénus; Minerve Aléa, ouvrage d'Eudius, consacré par Auguste à l'entrée du Forum; elle avoit été transportée de Tégée, ville d'Arcadie.

Il est étonnant que des ouvrages faits de tant de petits morceaux que la Minerve et le Jupiter de Phidias, aient subsisté jusqu'au temps de Pausanias. L'ivoire devoit, sous le beau climat de la Grèce, conserver plus long-temps sa blancheur. Ces ouvrages étoient ordinairement dans des lieux couverts; il faut cependant en excepter l'Apollon, qui étoit placé dans le Forum d'Auguste. Les anciens avoient des moyens réels ou supposés pour conserver l'ivoire. Pline dit que la vieille huile est propre à préserver l'ivoire de la décomposition. La statue de Saturne à Rome en étoit remplie. Le temple de Jupiter Olympien étoit pavé de marbre noir, avec un rebord de marbre de Paros à l'entour, pour contenir l'huile dont on arrosoit ce pavé pour le défendre de l'humidité, parce que ce temple étoit dans un lieu très-marécageux. On arrosoit au contraire le pavé du Parthenon avec de l'eau, pour conserver la statue de Minerve, parce que ce lieu étoit fort sec. On n'arrosoit le temple d'Æsculape à Epidaure, ni avec de l'eau ni avec de l'huile, parce qu'il y avoit un puits sous la statue du dieu. On suivoit la même méthode à Pellena, où il y avoit une autre statue de Phidias, également d'ivoire. Damophon répara la statue du Jupiter Olympien, dont les joints s'étoient écartés, ce qui prouve que ces grandes statues avoient besoin de réparation. Le temps de Damophon n'étoit pas très-éloigné de celui de Phidias. Il falloit souvent en ôter la poussière. Les descendans de Phidias avoient la charge de la garantir des ordures; ils étoient appelés pour cette raison *phaidryntai*. On a eu, dès les temps les plus anciens, du goût pour les ouvrages dans lesquels l'ivoire étoit incrusté dans d'autres matières, ou employé avec elles en masse. Cela est constaté par ce passage de Virgile, qui dit dans le livre x de l'Enéide, : « Semblable à l'ivoire qui brille enchâssé artistement dans le buis et dans le térébinthe ». Les meubles, les par-

vis des appartemens étoient travaillés de cette manière ; c'est ainsi qu'étoient l'appartement de Ménélas, dont il a déjà été question, le siége de Pénélope, et le lit d'Ulysse. Les Phœniciens avoient adopté cet usage. L'art de teindre l'ivoire étoit connu avant la guerre de Troie. Il fut pratiqué par les Sidoniens, les Phœniciens, les Cariens et les Mæoniens. Sénèque attribue l'invention de l'art de travailler l'ivoire à un certain Démocrite. Diogène Laerce en parle, et aucun des deux ne dit dans quel temps il vivoit.

Pour l'incruster il ne falloit qu'enchâsser des lames polies. On exécutoit au ciseau différens ouvrages. Les figurines seules, comme les petites statues qu'on fait à Dieppe, devoient être d'un seul morceau. Les grandes statues étoient un assemblage de plusieurs blocs ; c'étoient des cubes d'une égalité parfaite pour le grain et la blancheur ; ce qui prouve l'abondance de cette substance. On faisoit d'abord un modèle en bois ou en terre pour former le noyau ; on cimentoit les blocs d'ivoire dessus, ensuite on ôtoit l'intérieur du moule, on le détrempoit avec de l'eau, ou bien on le laissoit subsister ; mais la plupart de ces statues étoient creuses en dedans. On pourroit croire que chaque petit bloc d'ivoire étoit travaillé à part, comme les pierres d'une maison, avant d'être ajusté ; mais cette opération ne paroît guère possible. Il est plus probable que ces cubes ayant été mastiqués solidement sur le modèle, le tout a été travaillé ensemble, comme un bloc de marbre. C'est l'idée suggérée à M. Heyne par M. Spengler, amateur des arts et du tour. Peut-être l'artiste n'a-t-il fait qu'un petit modèle, et les cubes auront été placés sur un grand bloc, en indiquant les proportions par des points, suivant l'usage des sculpteurs. Le noyau devoit être de bois très-dur et très-sec. Pausanias, en parlant du temple de Mégare, dit : Il y a derrière le temple plusieurs pièces de bois qui ne sont qu'ébauchées. Theocosme devoit les dorer et les enrichir d'ivoire pour une statue de Jupiter. M. Heyne, qui fournit ces détails, croit que le mastic étoit fait avec la colle du poisson appelé *oxyrinque*. Une statue colossale exécutée ainsi, devoit être en effet une merveille du monde. M. Uffenbach en a trouvé l'exécution si difficile, qu'il doute de l'existence d'un pareil ouvrage. Le visage, les pieds et les mains étoient ordinairement d'ivoire, ainsi que quelques ornemens, comme l'ægide de Minerve. Il est difficile de penser qu'une réunion de tant de morceaux, dont la teinte devoit être différente, et qui offroit tant de moyens de dégradation, ait pu former un ensemble agréable. Cependant nous avons sur ce point le témoignage d'admiration de toute l'antiquité: Phidias avoit été d'avis de faire sa statue de marbre, parce qu'il conserve mieux sa blancheur ; mais il eut le malheur d'ajouter que cette substance étoit aussi plus commune, et l'ivoire fut préféré par religion, à cause de son prix et de sa rareté. C'étoit d'ailleurs une affaire de mode, un goût national, dont on ne sauroit disputer.

L'Afrique produisoit beaucoup d'éléphans, et l'ivoire devoit être un des principaux et des plus précieux articles du commerce des Carthaginois. M. Heyne pense que les Romains en reçurent l'usage des Etrusques. Cependant, d'après le nom qu'ils lui donnèrent, il est plus naturel de penser que ce fut des Carthaginois. C'étoit probablement le nom punique de cette substance. Bochart le dérive de *hivar*, qui signifie blanc. Il fut d'abord si estimé, qu'on ne l'employoit qu'aux statues des dieux,

aux trônes des rois, aux siéges des personnes en place, et à leurs sceptres. Mais par la suite il devint si commun, qu'on le compta au nombre des ornemens. Pline, qui gourmande si volontiers son siècle, dit : On voit les statues des dieux en ivoire ; et excités au luxe par leur exemple, nous nous croyons autorisés à faire exécuter les pieds de nos tables de la même matière. Sénèque, qui dans toutes les occasions faisoit parade de son amour pour la pauvreté, n'en avoit pas moins, dans son immense mobilier, cinq cents trépieds d'ivoire.

L'ivoire servoit à des usages très-variés ; on l'employoit à orner les boucliers, comme celui d'Hercule dans Hésiode, les poignées d'épées, les freins de chevaux, comme celui de Pylæménes ; les lits, comme celui d'Ulysse, les chaises, comme celle de Pénélope, les trônes, les chaises curules, d'abord celles des rois, ensuite des premiers magistrats de Rome, les lyres, on en faisoit des plectrum, des pieds de tables, etc. Sénèque, dans sa maison à Rome, avoit cinq cents tables de bois de cèdre montées sur des pieds d'ivoire. Les sceptres des triomphateurs étoient d'ivoire, avec un aigle d'or à l'extrémité ; on en ornoit les *lacunaria* ou plafonds. Il y avoit des roses ou pendentifs en ivoire aux toits des temples ou des palais. L'ivoire servoit à faire des tablettes (*Voyez* DYPTIQUES), et des tessères. On avoit des plaques d'ivoire avec des vers d'Homère, des médaillons, comme celui où on croit voir Porsenna ; des statues et des figures, des espèces de jouets pour les enfans, appelés *sigilla ;* des plaques pour la peinture à l'encaustique, comme aujourd'hui pour la miniature. Il y avoit des lambris incrustés d'ivoire. On cite de petits ouvrages d'ivoire de Théodore de Samos et de Myrmecides. La caisse de Cypselus étoit ornée d'ivoire, et on employoit cette matière pour faire des flûtes, des agraffes, des amulettes, des vases, des épingles. Enfin il y avoit des portes de temples avec des reliefs d'ivoire. Verrès emporta une porte de cette espèce du temple de Minerve à Syracuse. Virgile décrit une porte semblable.

Quant aux ouvrages en ivoire qui subsistent encore, on cite un petit *Jupiter terminalis*, qui existoit dans le cabinet des ci-devant Jésuites à Rome ; une tête d'un homme barbu, probablement du dieu du Rhin, trouvée près de Catwich sur le Rhin, à l'endroit de l'ancien Brittenburgum. Une belle tête de femme dans le cabinet du roi de Danemarck, d'un travail fini ; on y voit la langue et les dents dans leur position naturelle. Elle est d'un seul morceau d'ivoire et très-bien conservée. On voit à la partie inférieure du cou la marque des endroits où les autres parties de la statue étoient jointes. Heyne croit que c'est un portrait. Un enfant conservé à Londres dans la collection d'Hamilton ; le prétendu Porsenna de Coltellini. Quelques pièces, du Muséum Carpegna ont été gravées par BUONARROTI dans ses *medaglioni antichi ;* ce sont : un Jupiter entre Minerve et Junon ; on y voit un vase d'ambroisie sur une colonne, Junon s'appuie sur un therme, Minerve est à gauche. Un Amour qui approche un flambeau de Psyché endormie ; deux vases se trouvent aux coins. Le Nil, tenant une corne d'abondance, et ayant huit têtes d'enfans autour de lui ; une Victoire vient le couronner. Un Amour assis près d'un Bacchus, et auprès duquel un autre Amour vient verser une grande amphore dans un canthare. Un Faune jouant de la syrinx auprès d'une Bacchante ; tous deux marchent sur des outres remplies.

espèce de danse qui s'exécutoit pendant les vendanges. Buonarroti n'a pas parlé de cette circonstance. Un Faune tenant un pédum et une couronne de laine; à ses pieds est un tympanon. Une nymphe avec une guirlande et une corbeille. Une Diane auprès d'un pin, un chien à ses pieds. La Pêche miraculeuse, avec le mot IHCVC (*Jesus*). Un Amour sur un belier entre deux autres Amours, dont l'un tient dans sa main une fleur, l'autre une grappe de raisin. Un petit Bacchus entre deux autels, et deux Amours qui y déposent deux fruits ou deux œufs. Il reçoit une corbeille de l'un et une guirlande de l'autre. Un Triomphe de Cupidon, accompagné de petits Amours. Il est dans un char conduit par un Amour, et tiré par deux béliers. Isis alaitant Apis, une ibis au-dessus d'Apis. Des Faunes tuant un porc et en recueillant le sang. Des Amours portant des raisins et une corbeille de fruits; un d'eux joue de la syrinx sur une corbeille de fruits renversée. Un petit chameau tétant sa mère. Un Jupiter sur un aigle; auprès de lui un Amour présente l'ambroisie à l'aigle; le travail de ce morceau est très-beau. Une Bacchanale: un Faune rafraîchit Bacchus avec une feuille lancéïforme et une grande aile; auprès de lui est Pan ou Faune, ivre et étendu; deux paysans portent un hoyau à deux dents; un bouc mange des raisins. Buonarroti qui a beaucoup observé l'ivoire antique, dit que les dents entières se conservent mieux et semblent ne pas craindre l'humidité. Il faut avoir soin de réunir avec attention les fibres de l'ivoire antique qui se fend, avec de la colle. Il faut sur-tout se hâter de faire dessiner les fragmens qu'on rencontre de cette substance, pour éviter leur perte entière. C'est ce qu'ont fait Caylus et Buonarotti. Les ouvrages en ivoire subsistant au Musée national, sont trois morceaux trouvés à Rome dans le palais des Cæsars. Ces trois figures servoient d'ornement. On voit encore les attaches par-derrière. ces trois figures sont: une espèce de caryatide d'un mauvais travail; un Sylvain, dont l'ivoire est presque détruit par le temps; une figure ailée et drapée, d'un assez bon travail, tenant une cithare; différentes tessères des Panathenées et des jeux Pythiques, et d'autres encore; une portion de vase d'ivoire avec un bas-relief, représentant une Bacchanale; quelques pieces d'échecs, dont une tour que Caylus prend pour un monument représentant un consul dans le Bas-Empire; plusieurs dyptiques; une aiguille de tête en ivoire; un osselet.

A l'époque de la renaissance des arts, on a beaucoup travaillé l'ivoire. On a des dents d'éléphant, des cornets d'ivoire qui ont ete travaillés par d'habiles artistes de l'Allemagne et de l'Italie, tels qu'Albert Durer et Jules Romain. On s'est sur-tout adonné à sculpter dans cette matière des images du Christ sur la croix, et elle est devenue celle des crucifix. On faisoit encore dans le dix-septième siècle de belles sculptures sur ivoire. Le Cabinet de la Bibliothèque nationale possède un grand vase d'une seule dent d'éléphant, sur lequel on voit un combat de Turcs et de Polonais. Le travail de l'ivoire est actuellement abandonné aux tabletiers. On fait à Rouen et à Dieppe un assez grand commerce de petits ouvrages d'ivoire.

Toutes les descriptions étendues de l'éléphant traitent en général de l'ivoire. On peut encore consulter *Laur.* SPENGLER, *de Qualitatibus eboris ejusque albedinem conservandi et restituendi methodo* dans les *Acta Hafn.* tom. II, pag. 201. — La *Dissertation sur l'ivoire*, par M. HEYNE, citée en tête de cet ar-

ticle. — GALLANDAT, savant hollandais, a publié un Mémoire particulier sur cette matière dans le neuvième volume des *Verhandelingen vitgegeven door het zeeuwsch Genotschap der Wetenschappen te Vlissingen*, Middelbourg, 1782. — DAUBENTON, *Dissertation sur l'ivoire*, dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*.

JUBA. *Voyez* CRÈTE.

JULIA (CURIA). Auguste fit bâtir cette curie en l'honneur de Jules-Cæsar, et la consacra l'an de Rome 725. Dion dit qu'il y plaça une statue de la Victoire, apportée autrefois de Tarente. Il ajoute que cette statue existoit encore de son temps, et Hérodien dit la même chose. Selon le témoignage de Suétone, cette image de la Victoire fut portée dans le cortége des funérailles d'Auguste. On voit cette *Curia Julia* sur un denier d'Auguste, en argent. Au sommet de cet édifice est une Victoire debout, sur un globe.

JUSTE. Cette epithète se donne généralement aux intervalles dont les tons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse ; mais elle s'applique spécialement aux consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures ; les parfaites ne sont que justes ; dès qu'on les altère d'un semi-ton elles deviennent fausses, et par conséquent dissonances. *Juste* est aussi quelquefois adverbe ; on dit chanter juste, jouer juste. Les peintres emploient quelquefois ce mot, mais incorrectement pour dire exact.

K.

K. *Voy*. C.

KALOS, ce mot grec qui signifie *beau*, étoit une expression qui servoit chez les Grecs à caractériser la personne qu'on aimoit. La beauté et la valeur étoient alors les deux plus grandes qualités : aussi le complément de tout éloge étoit le mot *kalokagathos*, composé des deux mots *kalos*, beau, et *agathos*, bon, vaillant. Dans la suite, le mot *kalos* est resté seul en possession de désigner la vaillance et la bonté. Ce mot *kalos* se lit fréquemment sur les vases grecs, appelés vulgairement et à tort étrusques. (*Voy*. VASES GRECS.) M. ITALINSKY, ambassadeur du roi d'Angleterre en Russie, dans son explication de la dixième peinture de vase du premier volume de la collection de M. Tischbein, paroît penser que le mot *kalos* se mettoit sur les plus beaux vases pour indiquer leur perfection. Mais ce mot, quelquefois isolé, est souvent joint à un nom propre, ce qui détruit entièrement cette explication. On connoît sur les vases beaucoup de noms propres joints au mot *kalos*. Mazocchi, dans ses *Tabulæ heracleenses*, en cite trois sur des vases de la collection de Mastrillo, à présent dans celle du roi de Naples, *Nicon*, *Calliclès*, *Psolon*. Dans le même ouvrage il a aussi fait graver une coupe sur laquelle on lit cinq fois le nom du *bel Opoas*. Selon M. LANZI, dans son *Saggio di lingua etrusca*, on lit sur un vase de la collection de d'Hancarville, *kaykos kalos*, le *beau kaykos*. Dans la collection de vases grecs publiés par M. Tischbein, on trouve le mot *kalos* joint aux noms *Icas*, *Charmides*, *Cephalus*, *Alcimachus*. Quant à cette dernière inscription grecque, *Alkimakos kalos* (*le bel Alcimachus*), M. Italinsky en a conclu que la peinture du vase sur lequel on la lit est co-

pièce d'un tableau d'Alcimachus, artiste que Pline place après les plus grands maîtres, et que peut-être même la peinture de ce vase est son ouvrage. D'autres auteurs ont expliqué le mot *kalos* d'une autre manière. Sur un vase de la collection du roi de Naples qui représente une cithariste, on trouve des caractères que *Michel* ARDITO, académicien d'Herculanum, a lu *kalèdonè*, qu'il a expliqué par *honnête volupté*, et il voit dans cette femme le plaisir honnête personifié. L'abbé ZARILLO a lu cette inscription *kalè dokès*, ce qu'il explique par *que tu sois belle*. M. de VILLOISON, dans sa belle *Dissertation sur quelques inscriptions grecques en forme de dialogue*, imprimée dans le second volume de la septième année du *Magasin encyclopédique*, pense qu'il faut en effet lire cette inscription *kalè dokès*, mais qu'elle n'exprime pas un souhait, et qu'il faut la traduire par *tu parois belle*. La manière dont M. VISCONTI donne cette inscription à la page 25 du cinquième volume du *Museo Pio-Clementino*, termineroit ce différent : il lit *kale Ornès, bel Ornès*, et si cette leçon est juste, elle fournit un nom de plus à la liste de ceux auxquels est jointe l'épithète *kalos*. Il faut enfin y ajouter le nom *Clitarchos* qui se trouve avec le mot *kalos* sur un beau vase grec appartenant à M. Hope, et dont j'ai publié les peintures dans le second volume de mes *Monumens inédits*.

Le célèbre MAZOCCHI a le premier indiqué, dans ses *Tabulæ heracleenses*, le véritable sens du mot *kalos* sur les vases. Depuis lui, M. LANZI, dans le premier volume de son *Saggio di lingua etrusca*, M. VISCONTI, dans le passage cité du *Museo Pio-Clementino*, et M. BŒTTIGER, dans le troisième cahier de ses explications des *Vases grecs de M. Tischbein*, ont ajouté de nouvelles observations aux siennes. Il en résulte que ce mot *kalos* ne désigne point un des personnages représentés sur les vases, mais qu'il a rapport à un très-ancien usage grec, celui d'écrire par-tout le nom du jeune ami qu'on chérissoit, et de lui adjuger ainsi d'une manière publique le prix de la beauté. Comme cette passion n'avoit rien de criminel selon les mœurs de ce temps, personne ne cherchoit à la cacher ; on s'efforçoit, au contraire, d'en manifester les sentimens. Les habitans des campagnes gravoient le nom de leur bel ami sur l'écorce des arbres ou sur des feuilles épaisses. On trouve dans Callimaque un passage dont le sens est qu'il faut graver sur l'écorce des arbres une inscription qui dise, *Cydippe est belle*. *Aristænète*, dans la dixième lettre du premier livre, a imité ce passage. Eustathe dit qu'en gravant ainsi ces noms sur l'écorce, il sembloit que ce fussent les nymphes Oréades qui eussent fait la galanterie d'écrire, un tel est beau. Cette formule étoit tellement consacrée dans le langage des amans, qu'Aristophane, dans ses Acharnaniens, fait dire à Théorus que Sitalcès étoit un amant passioné des Athéniens, et qu'en conséquence il écrivoit sans cesse sur les murailles, les *Athéniens sont beaux*. Dans sa pièce intitulée les *Guèpes*, Aristophane fait encore allusion à cette expression si familière, lorsqu'il dit que s'il voit quelque part écrit sur une porte, *Dèmos, fils de Pyrilampus, est beau* ; il écrit à côté, *l'urne des juges est belle*. Par ce qu'on vient de dire et par d'autres passages des anciens, entr'autres par le scholiaste du passage cité d'Aristophane, on voit que les habitans des villes avoient la coutume de graver le nom de leur bel ami sur les murs des lieux d'assemblée. Le Céramique à Athènes étoit principalement consacré à recevoir ces inscriptions galantes. Suidas dit for-

mellement que c'étoit la coutume d'y écrire *un tel est beau*. Cet hommage étoit quelquefois rendu aux femmes, mais on en trouve des exemples moins fréquens : il s'adressoit plus ordinairement aux jeunes garçons. L'exemple le plus mémorable est celui de Phidias, qui avoit immortalisé le nom de son bel ami *Pantarcès*, en écrivant sur le pouce droit de son Jupiter, *Pantarcès est beau*. On peut soupçonner que Clitarchus, auquel le surnom *kalos* est donné sur le vase de M. Hope, que j'ai cité plus haut, n'étoit pas seulement un beau jeune homme pour qui on aura fait exécuter ce vase ; mais qu'il étoit peut-être l'ami du peintre Taléides, qui, selon une autre inscription du même vase, étoit l'auteur de la peinture, et qui aura voulu consacrer ainsi son amour pour Clitarchus. Comme ce vase est du plus ancien style de l'art, on peut présumer que cet usage existoit parmi les artistes dans un temps très-reculé, et que Phidias, en écrivant le nom du beau Pantarcès sur le pouce de son Jupiter, n'aura pas fait une chose nouvelle, mais qu'il aura suivi une coutume dont il y avoit déjà des exemples.

Sur les pierres gravées on retrouve des inscriptions à-peu-près semblables à celles dont il a été question jusqu'à présent dans cet article. Gori en rapporte une où on lit, *Alcibiade est aimable* ; sur une autre on lit, *salut ô belle* ; et sur une autre, *belle ame*. A Rome les amans envoyoient des présens à leur maîtresse le jour des calendes de chaque mois, ou au jour de leur naissance : c'étoient souvent des fibules d'or et des anneaux. Nous devons mettre au nombre de ces dons les pierres avec des inscriptions galantes : quelques-unes portoient le nom de la personne aimée, tels que *Bérénice*, *Irène*, etc. rapportés dans les *Gemmæ litteratæ* de FICORONI ; d'autres, plus discrètes, la désignoient seulement par une expression passionnée, accompagnée d'une acclamation galante. Ces expressions étoient celles d'*ame*, de *maitresse*, de *belle*. Dans le second volume de mes *Monumens inédits*, j'ai publié une pierre avec une inscription grecque qui veut dire *souviens-toi de moi, la belle ame*, c'est-à-dire *souviens-toi de moi que tu aimes*. Plusieurs autres pierres offrent seulement l'inscription *souviens-toi*, ce qui n'est évidemment que l'abrégé de celle que je viens de rapporter, et n'en diffère pas quant au sens. Ces pierres sont donc des gages de tendresse, tels que ceux qu'on appelle aujourd'hui des *sentimens* et des *souvenirs*.

Quant à l'amour des Grecs pour les jeunes gens, auquel se rapporte, dans les inscriptions des vases, le mot *kalos* dont il est question dans cet article, plusieurs auteurs en ont traité, et l'ont considéré sous des points de vue très-différens. DE PAUW, dans ses *Recherches sur les Grecs*, l'attribue au peu de cas qu'on faisoit des femmes. M. DE RAMDOHR, dans sa *Vénus Urania*, le fait dériver de cette noble amitié, telle que celle d'Oreste et de Pylade, de Thésée et de Pirithoüs, si célèbre dans les temps héroïques. Cependant nous trouvons cette passion pour les jeunes garçons indiquée dans les temps mythologiques et héroïques. Jupiter est épris de Ganymède, Neptune de Pélops, Apollon de Narcisse. PLUTARQUE, dans son *Dialogue d'Ulysse et de Gryllus*, cite plusieurs dieux et plusieurs héros qui ont aimé des jeunes gens. Il est donc probable que cette passion est due à l'imagination brûlante des Grecs, et à leur amour excessif pour la beauté ; et qu'après avoir pris naissance dans un temps où la civilisation n'étoit pas très-avancée, et où l'on n'avoit pas des idées bien positives sur ce qui doit être per-

mis ou défendu, elle s'est perpétuée par le penchant naturel des Grecs pour la volupté. Le vol adroit et hardi étoit récompensé à Lacédémone. Les Macédoniens, devenus rois d'Ægypte épousoient leur sœur. L'amour pour les garçons n'avoit rien qui révoltât, parce qu'il n'avoit pas été déclaré répréhensible; dans un temps moins reculé, Socrate, Platon, Xénophon, Æschyle, Cébès, ont approuvé cet amour. Platon, dans sa *République*, dit expressément que ceux qui reviennent vainqueurs d'un combat, doivent avoir le privilége de baiser ceux qui leur plaisent entre les plus beaux jeunes gens. Plutarque, dans son *Traité de la manière d'élever les enfans*, discute sérieusement si cette espèce d'amour doit être défendue ou permise; et, n'osant décider la question, il finit par dire: « Quant à cela, chacun suivra en ce sujet l'opinion qu'il aura et ce que bon lui semblera ». L'intrépide légion Thébaine appelée *la Légion des Amans*, devoit son institution à cette passion déréglée. Les modernes, entr'autres Matthias Gesner, et M. Anson, dans la préface de sa *Traduction en vers d'Anacréon*, ont cherché à justifier les anciens, principalement les poètes et les philosophes, sur-tout Socrate et Anacréon, du reproche d'avoir éprouvé cette passion. Cependant le témoignage de toute l'antiquité ne peut être révoqué; et c'est sur ce témoignage et sur les faits dont il a été témoin, que S. Paul en adresse des reproches aux Grecs. Les poésies d'Horace et de Catulle nous font voir que de leur temps on ne regardoit point comme honteuse une pareille passion. M. de Ramdohr, dans sa *Vénus Urania*, fait une comparaison ingénieuse de la manière dont les Grecs la témoignoient, avec le sigisbéisme des Italiens.

Katablémata; ce mot grec signifie proprement des *rideaux*, et tout ce qu'on laisse pendre du haut en bas. Pollux, dans son Onomasticon, appelle ainsi des toiles et des cloisons de planches reunies, sur lesquelles on représentoit des montagnes, des rivières, la mer, ou d'autres objets d'un volume considérable; on s'en servoit sur les théâtres des anciens pour exécuter les changemens de scènes ou de décorations. Au moyen de certaines machines on les faisoit avancer ou descendre sur la scène, et on les en ôtoit lorsqu'on n'en avoit plus besoin, et qu'on vouloit faire reparoître la première décoration.

Kekryphalos; nom que les anciens donnoient à une espèce de filet dont les femmes se servoient souvent pour y enfermer la chevelure, sur-tout les cheveux de derrière. *V.* Filet.

Keramos; terre cuite. *Voyez* Argile.

Keraunoscopéion, c'est-à-dire *tour à foudroyer;* on appeloit ainsi chez les anciens une machine de théâtre, qui servoit à imiter la foudre lancée par Jupiter du haut de l'Olympe. On avoit encore sur les théâtres des anciens une autre machine appelée *brontéion*, qui servoit à imiter le tonnerre. Elle étoit placée sous la partie postérieure de la scène, et consistoit en outres remplies de petites pierres qu'on faisoit rouler sur des bassins de bronze. Ces machines, propres à imiter la foudre et le tonnerre, étoient essentielles pour les théâtres des anciens, où on représentoit, plus souvent que sur les nôtres, des apparitions de divinités au milieu des éclats de foudre et du ronflement du tonnerre.

Kerkis, au pluriel *kerkides;* ce mot, qui signifie proprement le rayon d'un cercle, désignoit, dans les théâtres des anciens, les escaliers qui traversoient les rangées de sièges en forme de rayons, et qui se

prolongeoient depuis la circonférence la plus éloignée jusqu'au cercle intérieur de l'orchestre. Les *kerkides* des Grecs étoient ce que les Romains appeloient *cunei* (pluriel de *cuneus*) dans leurs THÉATRES et leurs AMPHITHÉATRES. *V.* ces mots.

KOLLÉSIS. *Voyez* DAMASQUINURE.

KOIMÈTÈRION. *Voyez* CIMETIÈRE.

KRADÈ ; on appeloit ainsi une machine de théâtre dont on se servoit pour représenter les dieux et les heros traversant les airs sans char ou dans un char. On employoit pour cela des cordes disposées de manière à soutenir le char en l'air, ou bien à tenir suspendu en l'air, d'une manière qui ne laissât craindre aucun accident, l'acteur chargé du rôle d'une divinité, ou de celui d'un héros qui traversoit les airs, comme Bellérophon, Persée, etc. Les cordes disposées à cet effet portoient le nom d'*aiorai*. L'endroit d'où on les dirigeoit étoit sans doute derrière la partie supérieure des deux côtés de la scène. On devoit se servir pour cela de poulies, de cylindres, etc. par-dessus lesquels passoient les cordes, de sorte que les chars et les acteurs pouvoient être soutenus avec facilité au-dessus du proscenium, y descendre, et remonter dans les airs. Lorsqu'il étoit question d'enlever un personnage du proscenium et de le transporter dans les airs, comme dans la pièce d'Æschyle intitulée : *Psychostasia*, où, selon Pollux, Aurore enlève le corps de son fils Memnon, on se servoit d'une machine semblable à nos *grues*, et qu'on appeloit pour cela *geranos* (*V.* ces deux mots), du sommet de laquelle des cordes descendoient sur la scène ; cette machine étoit placée derrière la scène. Parmi les pièces de théâtre nous en trouvons plusieurs dans lesquelles différentes scènes devoient exiger la *kradè* et les *aiorai*. Telles sont la *Médée d'Euripide*, où Médée traverse l'air sur un char qu'Apollon lui a donné, et où elle paroît à Jason pour lui enlever ses enfans qu'elle a tués et auxquels ce prince veut donner la sépulture. La *Médée de Sénèque*, où elle s'élève dans les airs sur un char attelé de dragons, après s'être vengée sur Jason en tuant ses enfans. Le *Prométhée d'Æschyle*, où Océanus arrivé sur un monstre ailé, ou sur un char qui avoit cette forme, pour persuader Prométhée enchaîné au rocher, de se soumettre à la puissance de Jupiter. *L'Hercule furieux d'Euripide*, où Lyssa qui a rendu Hercule furieux, est amené par Iris sur un char à travers les airs. L'acteur qui, selon Suétone, étoit chargé du rôle d'Icare dans une pièce que Néron fit jouer, se servit sans doute d'une machine semblable, mais au premier essai il eut le sort de son héros, il tomba du haut des airs.

KYNOSARGES ; un des cinq gymnases d'Athènes portoit ce nom, qui lui venoit d'un chien blanc, ou *bon coureur* qui, selon Suidas et Hésychius, avoit transporté dans cet endroit un morceau de viande qu'il avoit enlevé d'un sacrifice offert à Vesta ou à Hercule ; ce dernier y avoit un temple ; le cynosarges étoit situé à peu de distance du Lycée. Ce gymnase étoit destiné aux étrangers et à ceux qui étoient issus d'un mariage mixte, c'est-à-dire dont le père ou la mère seulement étoient d'Athènes.

L.

L ; cette lettre simple ou doublée et enlacée d'une manière particulière, étoit, depuis Louis XIV, le signe de tout ce qui appartenoit à la maison du roi : on trouve ce chiffre sur les bâtimens, les peintures, les tapis, et sur une multitude d'objets d'art.

LA ; c'est le nom d'une des six syllabes ou notes inventées par Gui Arétin, pour designer les différens sons de la musique. La syllabe *la* désigne le sixième ou dernier son de l'hexachorde ; *la* est par conséquent toujours la sixte naturelle ou diatonique du son fondamental. Lorsque C est pris pour son fondamental, *la* désigne le son A ; lorsque le G est le son fondamental, *la* sert à désigner le son E.

LABARUM. A l'occasion d'un bas-relief gravé à la planche 22 du quatrième volume du *Musée Pio-Clémentin*, M. VISCONTI observe que probablement les anciens Grecs employoient déjà la forme de l'enseigne connue dans le Bas-Empire sous le nom de *Labarum*. On le voit dans la main d'*Acratus* ou du Génie de l'Ivresse, figuré sur le bas-relief cité, qui représente Bacchus sur un char traîné par des centaures. Ce même *vexillum* ou *labarum* se voit encore sur un autre bas-relief qui représente une Bacchanale, et qui est figurée dans MONTFAUCON, tome III, planche 155, et dans les *Admiranda Romæ*, pl. 54.

Le Labarum servit, depuis Constantin seulement, à désigner l'étendard impérial. Selon d'autres auteurs les empereurs romains avoient toujours eu le leur, également désigné sous ce nom ; opinion que pourroit confirmer une médaille de Tibère, sur laquelle on remarque la forme du *Labarum*. Au reste, cette enseigne, telle qu'on la connoît, étoit une longue pique traversée à une certaine hauteur par un morceau de bois, qui en faisoit comme une croix. A la partie supérieure, qui s'élevoit au-dessus de la traverse, étoit attachée une couronne brillante d'or et de pierreries, au milieu de laquelle paroissoit le monogramme du Christ, formé par les deux lettres grecques initiales X P, jointes ensemble de cette manière ☧, et souvent accompagné des deux autres lettres A et Ω. (*V.* MONOGRAMME.) Des deux bras de la traverse pendoit un drapeau de pourpre, orné de broderies en or et de pierres précieuses ; au lieu de l'aigle romaine qu'on y voyoit d'abord, Constantin y fit mettre aussi le monogramme du Christ. Dans l'intervalle qui se trouvoit entre la couronne et le drapeau, l'empereur fit placer son buste en or, et ceux de ses enfans ; mais cette circonstance n'est point rappelée sur les médailles. Cinquante hommes d'élite furent chargés par lui de porter et de défendre tour-à-tour le *Labarum*.

Au rapport de quelques historiens, ce prince en fit exécuter d'autres sur le même modèle, mais avec moins de magnificence, pour servir d'enseignes militaires à tous les corps de troupes. On a prétendu, sans aucun fondement, que les Romains avoient pris la forme de cet étendard chez les Germains. Des médailles de Constantin nous retracent le *Labarum*, que Montfaucon donne comme le signe militaire de la cavalerie.

LABORATOIRE ; on appelle ainsi une salle ou une réunion de plusieurs salles de plain pied, dans lesquelles sont un grand fourneau, d'autres plus petits et portatifs, des matras, des alambics, des cornues, et d'autres ustensiles nécessaires

pour faire des opérations de chymie, des expériences de physique, des préparations de pharmacie. On donne à ce lieu, selon son étendue et sa grandeur, une décoration appropriée à son usage, en réunissant les emblêmes de l'air, de l'eau, du feu.

Labyrinthe ; c'est, en général, un lieu coupé par quantité de chemins qui rentrent l'un dans l'autre, ou il est aisé de s'égarer, et dont on a de la peine à trouver l'issue. Tel étoit le labyrinthe d'Ægypte, dont beaucoup d'auteurs anciens ont parlé avec une espèce d'enthousiasme. Il étoit placé dans la partie du milieu de l'Ægypte, au-dessus du lac Mœris, près de Crocodilopolis, dans la contrée qui aujourd'hui est appelée *Fejum*. Hérodote est le premier qui en ait fait une description assez étendue. Selon lui, tous les ouvrages, tous les édifices des Grecs ne peuvent lui être comparés, ni du côté du travail ni du côté de la depense ; il l'emportoit même sur les pyramides. « Ce vaste monument, dit-il, est composé de douze cours couvertes, dont les portes sont à l'opposite l'une de l'autre, six au nord, et six au sud, toutes contiguës ; une même enceinte de murailles qui règne au-dehors, les renferme ; les appartemens en sont doubles ; il y en a quinze cents sous terre, quinze cents au-dessus ; trois mille en tout ». Il ne lui a pas été permis de parcourir les premiers ; mais il parle des autres comme témoin oculaire. Il ne pouvoit se lasser d'admirer la variété des issues des différens corps-de-logis, et des détours par lesquels on se rendoit aux cours, après avoir passé par une multitude de chambres qui aboutissoient à des portiques. Ceux-ci conduisoient à d'autres corps-de-logis, dont il falloit traverser les chambres pour entrer dans d'autres cours. Le toit ou la voûte de toutes ces pièces étoit de pierre, ainsi que les murs, qui étoient par-tout décorés de figures en bas-relief. Autour de chaque cour régnoit une colonnade de pierres blanches, parfaitement jointes ensemble. A l'angle où finissoit le labyrinthe s'élevoit une pyramide de quarante orgyies, ou trois cents pieds de hauteur, sur laquelle on avoit sculpté en grand des figures d'animaux. On s'y rendoit par un souterrain. Pline a décrit aussi le labyrinthe en termes pompeux ; mais il mérite moins de foi, parce qu'il raconte sur le rapport d'autrui. « Le labyrinthe, dit-il, est construit en pierres lisses, et consiste en une suite de galeries voûtées. L'entrée est de marbre de Paros ; toutes les autres colonnes sont en marbre Syénite. Les murs de maçonnerie sont d'une composition inaltérable aux ravages des siècles même, secondés des usurpations des hiérapolites, qui ne se font pas faute de la dégrader pour en tirer les matériaux dont ils ont besoin. C'est une entreprise qui nous passe, que d'entrer dans le détail de la position et des différentes distributions de ce lieu immense, divisé en divers quartiers et en divers nomes ou gouvernemens au nombre de seize, tous avec un vaste palais et un nom particulier ; ajoutons que cet édifice immense comprend des temples pour tous les dieux de l'Ægypte, et particulièrement un temple de Némésis, au milieu d'une enceinte de seize autres temples ; en outre, plusieurs pyramides de quarante coudées, dont la base, en largeur, est la sixième partie de leur élévation. C'est après s'être épuisé de fatigue à parcourir tant d'édifices, qu'on arrive enfin au labyrinthe proprement dit, je veux dire à ce palais d'une complication de voies et de détours inextricables. A l'entrée, on trouve des salles à manger très-élevées ; au-dessus, des portiques dont les escaliers ont

tous quatre-vingt-dix gradins. Au-dedans de ces salles sont des colonnes de porphyre, des simulacres des dieux, des statues de rois, des effigies monstrueuses. Quelques-uns des palais dont nous venons de parler, sont construits de façon qu'on n'en ouvre point les portes sans faire retentir au-dedans un tonnerre terrible. La majeure partie de ces mêmes édifices se traverse dans les ténèbres. Le mur d'enceinte de tout le labyrinthe est soutenu, à différentes distances, par une pile extérieure en forme d'aile; aussi l'ensemble de ces arcs-boutans est-il nommé le *pteron* : au reste, le labyrinthe est aussi excavé en-dessous, et comprend une longue suite d'habitations souterraines ».

Strabon et Pomponius Méla s'accordent assez avec Hérodote, à l'exception que le premier compte vingt-sept palais au lieu de douze. On trouve, dans les voyageurs modernes, très-peu de détails sur ce bâtiment extraordinaire. Presque tous se sont mépris sur sa position; il étoit situé, suivant Hérodote, un peu au-dessus du lac Mœris, et peu éloigné de la ville d'Arsinoé; conséquemment ses ruines devroient se trouver dans le pays de *Fium*, au sud-est du lac. Malgré ce guide, on a toujours été trop en-deçà ou au-delà, et peut-être n'a-t-on pas cherché ces ruines où elles sont. A-peu-près dans les environs, il existe des débris que quelques-uns ont pris pour ceux du labyrinthe, et que les Arabes appellent *Balad, Casr*, ou *Quellay-Caroun*. Paul Lucas a visité ce bourg, palais ou château de Caron; mais il a été souvent inexact dans son Voyage d'Ægypte, et à en juger, d'ailleurs, d'après ses dessins, la description qu'il en donne ne doit pas inspirer beaucoup de confiance, quoiqu'elle se rapproche, en quelques points, de celle d'Hérodote. On ne peut pas plus raisonnablement prendre cet édifice pour le fameux labyrinthe, que celui dont Pococke a découvert les restes, au nord, dans la même contrée de *Fium*. Concluons qu'il est impossible de donner une idée précise de ce monument célèbre, soit par le moyen d'un plan, soit par une description; on n'en a pas des notions assez claires.

En quel temps et par qui le labyrinthe fut-il construit? C'est encore un point sur lequel la plupart des auteurs anciens diffèrent. Hérodote assure positivement qu'il fut l'ouvrage de douze rois, qui régnèrent ensemble. Diodore de Sicile l'attribue au Pharaon Mendès; et Strabon au Pharaon Ismandès, qu'il dit avoir été inhumé dans la pyramide dont j'ai parlé. Pline, au contraire, prétend que 3600 ans avant le temps où il vivoit, le labyrinthe avoit été bâti par les soins de Petesuccus ou Tithoé. On peut, avec Pomponius Méla, en donner toute la gloire à Psammétichus, qui régna seul après la mort des onze rois, avec lesquels il avoit partagé la couronne. Enfin, selon Lycus, auteur ancien cité par Pline, c'étoit le sépulchre ou tombeau de Motherud ou Mœris; sentiment qu'a embrassé l'abbé Banier, fondé sur ce que ce prince ayant fait creuser le lac qui porte son nom, auroit pu aussi faire construire près de là le labyrinthe. Quant à sa destination, elle n'est guère mieux connue; on a imaginé, à cet égard, bien des systêmes, bien des hypothèses. Hérodote, d'après les prêtres ægyptiens, le donne comme la sépulture des rois et de quelques animaux sacrés. Plusieurs historiens ont adopté cette opinion. Il y en a qui ont regardé le labyrinthe comme une espèce de Panthéon, où l'on sacrifioit à toutes les divinités ægyptiennes; selon quelques-uns, c'étoit le trésor public, ou bien un bâtiment réservé aux assemblées et aux délibérations des principaux offi-

ciers de l'Etat. Parmi les auteurs modernes, cet édifice a passé tantôt pour un lieu où on enseignoit et où l'on célébroit les mystères de l'Ægypte; tantôt pour un observatoire astronomique, tantôt enfin pour un laboratoire secret, où les prêtres ægyptiens s'appliquoient à chercher la pierre philosophale. M. Gatterer pense que le labyrinthe étoit un édifice consacré au Soleil, et il le regarde comme une représentation symbolique du Zodiaque, du cours du soleil et des autres planètes. Tout ce qui a été dit prouve qu'aucune explication donnée soit sur l'époque et sur les auteurs de la construction du labyrinthe, soit sur sa véritable situation, soit sur sa destination, n'est absolument satisfaisante. Comme les restes même de ce bâtiment extraordinaire exciteront toujours la curiosité, outre les anciens auteurs que j'ai cités, on pourra lire les *Voyages de* Paul Lucas, *dans la Grèce, l'Asie mineure*, etc.; Paris, 1702, in-12: *celui dans la Turquie, l'Asie, la Haute et Basse-Ægypte*, etc.; Rouen, 1724, in-12. — *Recherches sur les Ægyptiens et les Chinois*, *par* de Pauw; Berlin, 1774, 2 vol. in-12. — *Voyage en Orient, dans l'Ægypte, l'Arabie, la Palestine*, etc., par Pococke; Neufchâtel, 1772, 6 vol. in-12. — Gatterer, *Weltgeschichte in ihrem ganzen Umfange.* — *Id. de Metempsychosi, immortalitatis animorum symbolo Ægyptiaco*, dans les *Commentar. Societ. Scient. Gœtt.* vol. v, et ix. — *Lettres sur l'Ægypte, par* Savary; Paris, 1785, 3 vol. in-8°. — *Mémoire sur le Palais de Caron, ou le Labyrinthe d'Ægypte, par* Banier, dans le tome v des Mémoires de l'Académ. des Inscriptions.

Après le labyrinthe d'Ægypte, placé au nombre des merveilles du monde, celui de l'*Isle de Crète* fut le plus célèbre de l'antiquité. Selon Apollodore, Hygin et beaucoup d'autres, il a été construit par Dædale, qui a voulu imiter le labyrinthe ægyptien, dont cependant il n'a représenté que la centième partie. Au rapport de quelques auteurs, ce n'étoit qu'une vaste caverne tortueuse, ayant beaucoup de détours, et dont la sortie étoit par conséquent très-difficile. Ce labyrinthe étoit situé près de la ville de Cnosse. Cependant Tournefort et Pococke n'ont rien trouvé de semblable dans les environs; mais près de Gortynia, ils ont découvert une grotte spacieuse qu'ils ont prise pour le labyrinthe. Quoi qu'il en soit, il est rappelé sur les médailles de Cnosse, qu'on peut voir dans Hunter, tab. 18; mais ce n'est pas là la forme qu'il devoit avoir; ces détours carrés n'en sont qu'un symbole, comme les lignes croisées qu'on appelle Mæandre (*Voyez* ce mot), ne sont aussi qu'un symbole des détours de ce fleuve. Plutarque fait du labyrinthe de Crète la prison des criminels. Il n'existoit plus du temps de Pline et de Diodore de Sicile.

Le *labyrinthe de Porsenna*, près de Clusium en Etrurie, eut aussi de la célébrité; il servit, sans contredit, à la sépulture de ce prince. C'étoit, selon Pline, un bâtiment carré de pierres dont chaque côté avoit 30 pieds de longueur et 50 de largeur. Il étoit orné de cinq pyramides, dont une sur chaque coin, et une au milieu. Chacune de ces pyramides avoit 150 pieds de hauteur, et à la base 75 pieds de largeur. Sur le sommet de chaque pyramide, il y avoit un cercle en bronze, et une espèce de calotte, à laquelle des sonnettes étoient suspendues à de petites chaînes. Lorsqu'il faisoit du vent, ces sonnettes se faisoient entendre à une distance assez considérable. Ce monument est figuré tel qu'il devoit être, dans les *Mémoires de l'Académie de Cortone*, tome ix, p. 80.

Voyez ARCHITECTURE ÉTRUSQUE.

Outre les trois labyrinthes dont je viens de parler, il y en avoit encore plusieurs autres. Pline parle d'un édifice de cette espèce situé dans l'île de Lemnos, qu'on voyoit encore de son temps; Pococke n'a pu en découvrir aucun vestige. Suivant Strabon, on voyoit, près de Nauplia en Argolide, des cavernes dans lesquelles il y avoit un labyrinthe appelé *Cyclopea*. Il résulte naturellement de tout ce récit, qu'à l'exception des labyrinthes d'Ægypte et de Porsenna, les autres n'étoient que des grottes souterraines plus ou moins sinueuses.

Les petits carreaux alternatifs, formés de lignes croisées et embarrassées qu'on remarque sur le bord des vases grecs et des vêtemens, et qui ressemblent aux carreaux des médailles de Cnosse, ont été appelés *labyrinthes*. (Voyez mes *Monumens inédits*, tom. 1, pag. 289.) Il ne faut pas confondre ces labyrinthes avec les mæandres.

On entend aussi par *labyrinthe*, un compartiment de pavé, formé de plate-bandes droites ou courbes, de pierres et de marbres de différentes couleurs, qui, par la variété de leurs contours, imitent le plan des labyrinthes · on en voit dans le pavé des nefs de plusieurs églises gothiques, notamment à la cathédrale d'Amiens.

Dans les jardins d'agrément, on appelle *labyrinthe* un endroit dans lequel un grand nombre d'allées se croisent d'une manière si bizarre, qu'il est très-difficile de s'y retrouver. Il y a quelques siècles, ces labyrinthes étoient très-communs dans les jardins : aujourd'hui ils sont hors de mode.

On voit ainsi que le nom de labyrinthe a été donné allégoriquement à tout sujet embarrassé et embrouillé, pour désigner des idées qui ne sont pas claires; lorsqu'un sujet est impossible à expliquer, qu'un plan est difficile à suivre, on dit *c'est un labyrinthe*.

LACERNA; c'étoit une espèce de manteau, qui se mettoit par-dessus la toge ou la tunique. Elle ne fut d'abord en usage qu'aux armées; mais on la porta dans la suite à la ville et aux champs. Il y en avoit pour les deux saisons; celle d'hiver étoit ordinairement d'une laine épaisse et commune; et celle d'été, d'une étoffe mince et légère. On y attachoit un capuchon, CUCULLUS (*Voyez* ce mot), qui couvroit la tête et les épaules, et qui s'ôtoit à volonté. Dans les commencemens, et même jusqu'au temps de Cicéron, la *lacerna* n'étoit que pour le peuple, mais elle devint insensiblement de mode pour toutes les classes de citoyens. Cette mode dura, pour les grands, jusqu'au règne de Théodose, qui, à l'exemple de Gratien et de Valentinien, défendit aux sénateurs de paroître en ville avec une lacerna. Ceux-ci et les gens de qualité la portoient de pourpre; et le peuple, d'une étoffe noire ou brune, d'où vint l'expression *pullata turba*, la troupe noire. La lacerna étoit plus longue et plus ample que la chlamys; elle s'attachoit sur l'épaule avec une fibule ou agrafe.

LACHETÉ. Ripa la désigne par une femme mal vêtue, gisant à terre dans un lieu fangeux, tenant à la main l'oiseau nommé alouette hupée, qu'on dit ne se nourrir que d'ordures; un lapin est auprès d'elle. D'autres la figurent sous les traits d'un homme qui tient une quenouille; il a son épée attachée à un long cordon qu'il semble traîner, et foule aux pieds les attributs de son rang.

LACINIA. Ce mot désignoit ou une partie de la toge, du manteau, etc., ou le bord et l'extrémité d'en-bas. Montfaucon, d'après Albert Rubens, pense qu'on appela *lacinia togæ* l'un et l'autre angle de

devant. Buonarotti croit que, par *lacinia*, on doit entendre une espèce d'ornement immédiatement attaché à chaque coin ou angle du manteau, de la chlamys, etc.

Laconicum, nom de l'une des salles des bains anciens. *Voyez* sa disposition, aux mots Bains, t. 1, p. 100, et Caldarium.

Lacrymatoire, vase ou petite bouteille de verre ou de terre, à long cou, que l'on trouve dans les tombeaux des anciens. Bien des savans ont pensé que les *lacrymatoires* avoient servi à recueillir les larmes des parens ou des pleureuses gagées. Ils s'appuyoient sur la forme ronde et évasée des goulots, commode pour embrasser le globe de l'œil. A la vérité, on trouve sur quelques *lacrymatoires* l'empreinte de l'orbite d'un œil, et quelquefois des deux yeux. Les partisans de l'introduction réelle des larmes dans les lacrymatoires, ont cru trouver ici de quoi étayer leur systême; mais on peut leur répondre que cet œil est emblématique. Au reste, l'opinion des larmes recueillies dans les lacrymatoires n'est fondée sur aucun usage ancien, ni sur aucun passage bien entendu. Elle doit son origine au médecin Chifflet, qui la répandit en Europe. Malgré son invraisemblance, elle fut successivement accueillie, propagée et défendue par Kirchmann, Kipping et beaucoup d'autres antiquaires. Enfin Schœpflin et Paciaudi, combattirent ce systême. Il paroît constant aujourd'hui que les lacrymatoires n'ont jamais contenu que des baumes destinés à arroser le bûcher ou les cendres des morts, ou le sang des martyrs. On voit au capitole un bas-relief qui vient à l'appui de ce sentiment. Sur ce marbre, qui représente les funérailles de Méléagre, une femme s'approche du bûcher, tenant d'une main un vase à large ventre, semblable à nos compotiers de verre, et de l'autre, un vase long, mince, à cou et à fond alongés, semblable en tout à plusieurs lacrymatoires d'argile, qu'on voit au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale. Cette femme est dans l'attitude de verser du grand vase dans le petit, sans doute des baumes ou des huiles odoriférantes pour en arroser le bûcher de Méléagre. Si l'on veut en croire Dumolinet, on a trouvé de petites cuillers dans les lacrymatoires; on a supposé qu'elles pouvoient servir à distribuer dans plusieurs de ceux-ci les baumes que contenoit un plus grand vase.

Lactaire (Colonne), *lactaria columna*, colonne élevée dans le marché aux herbes à Rome, où l'on apportoit les enfans trouvés pour leur faire avoir des nourrices. Juvénal nous apprend que les femmes de qualité y venoient souvent prendre des enfans abandonnés pour les élever chez elles; ceux dont personne ne se chargeoit étoient nourris aux dépens du public.

Lacunar, Laquear. On appeloit ainsi ce que nous designons par le mot *plafond*, c'est-à-dire, le dessus d'une chambre lorsqu'il est droit; on le nommoit *camera* lorsqu'il étoit voûté. (*Voyez* Camera, Caisson.) Les *cameræ*, ainsi que les *lacunaria*, recevoient différens ornemens: très-souvent on y pratiquoit des compartimens renfoncés et entourés de moulures; au milieu de chaque compartiment on plaçoit ordinairement une rosette. Les Romains exécutoient ces *cameræ* ou plafonds voûtés d'après une méthode qui offroit à cet égard beaucoup de facilité; sur la charpente qui servoit à la construction de la voûte, ils modeloient les compartimens et en indiquoient les creux et les élévations; on y versoit ensuite un mélange de pouzzolane, de chaux et de petits fragmens de pierres; on laissoit sécher

le tout, et le plafond voûté se trouvoit construit. Quelquefois on laissoit ces plafonds unis, sans y pratiquer de pareils compartimens renfoncés ; alors il falloit les orner d'une autre manière. Souvent on y appliquoit des bas-reliefs en stuc, qui représentoient différens sujets. Dans les bains, connus sous le nom de bains d'Agrippine, à Bajæ, on voyoit au milieu du plafond Hyllus enlevé par les Nymphes, et tout autour étoient les Néréides dans des compartimens particuliers. La villa Hadriani à Tivoli, et les bains de Titus à Rome, nous offrent différens plafonds ornés de figures et d'autres ornemens en stuc. Quelquefois les plafonds voûtés ou *cameræ* recevoient, selon Pline, des dorures, et selon un passage de Properce, on se servoit même quelquefois d'or et d'ivoire pour en orner les plafonds. Dans les ruines du palais des empereurs à Rome, dans ce qu'on appelle les bains de Livie, il y a une chambre dont la voûte est ornée de feuillage et de dorures sur un fond blanc ; et dans une autre chambre du même édifice, la voûte offre des figures dorées sur un fond bleu, et des figures bleues sur un fond doré. Cette dernière est divisée en différens compartimens, entourés de belles pierres. L'or de ces ornemens a conservé une si grande fraîcheur, qu'on le croiroit nouvellement appliqué, ce qui, selon WINCKELMANN, dans son *Traité sur l'Architecture des anciens*, venoit de ce qu'ils donnoient à l'or employé dans ces ornemens, plus d'épaisseur qu'on ne fait aujourd'hui ; c'est pourquoi Sidonius désigne ces voûtes dorées par l'épithète *bracteata*, c'est-à-dire, couvertes d'une lame. Selon Pline, et la quatre-vingt-sixième lettre de Sénèque, on employoit même quelquefois le verre pour orner les plafonds voûtés; c'étoit probablement une espèce de mosaique. Les plafonds non voûtés où l'on pratiquoit ordinairement des compartimens carrés et renfoncés, étoient souvent couverts d'or. Lucius Mummius introduisit ce luxe, lorsqu'après la prise de Corinthe il fit dorer le plafond du temple du Capitole. Cette magnificence fut bientôt aussi adoptée par les particuliers. Du temps de Néron on avoit quelquefois des plafonds mobiles, afin de pouvoir les changer à chaque service d'un repas, et offrir ainsi aux convives un coup-d'œil toujours nouveau. Dans le palais d'or de Néron, les plafonds de quelques salles à manger étoient, selon Suétone, ornés de fleurs en ivoire, dont on faisoit jaillir des eaux de senteur. Les plafonds voûtés et non voûtés étoient souvent décorés de peintures. Pausias est, selon Pline, le premier qui chez les Grecs ait exécuté des peintures de plafond. Les Romains imitèrent en cela les Grecs. Dans la villa Hadriani à Tivoli, et dans les bains de Titus à Rome, on a trouvé plusieurs plafonds ornés d'arabesques, dont les unes étoient monochromes, les autres de différentes couleurs. Quelquefois le plafond est entouré d'une frise ou d'une bande d'arabesques en peinture, entremêlées de bas-reliefs en stuc ; d'autres fois des bandes d'ornemens pareils traversent le plafond en longueur ou en largeur, ou bien elles se croisent et forment différens compartimens ornés très-souvent de quelques peintures ; celle qui occupe le centre du plafond a ordinairement plus de dimension que les autres.

LACUS ; on appeloit ainsi un morceau carré d'étoffe précieuse, que l'on cousoit sur les habits pour les orner. Ces habits s'appeloient *lacuatæ vestes*. Par le mot *lacus* on entendoit aussi les réservoirs publics de Rome. (*Voyez* RÉSERVOIR.) *Lacus* étoit encore le nom de grands vases dont on se servoit dans les

vendanges, et avec lesquels on distribuoit le vin dans d'autres plus petits. On a supposé aussi que primitivement ils avoient été destinés à fouler du raisin, et que le vin s'écouloit par la gueule ouverte d'une tête de lion. Quelques-uns de ces vases étoient richement travaillés, et on y voit souvent la représentation des Bacchanales. Tel étoit celui dont on trouve le bas-relief gravé dans le Musée Pio-Clémentin, tom. IV, pl. 29.

Lacus vinarii. On appeloit ainsi chez les anciens, et même simplement *lacus*, les cuves destinées à recevoir le vin qui couloit du pressoir. On peut, à cet égard, consulter la gravure qui se trouve dans les *Pitture d'Ercolano*, tom. I, pag. 55. La forme de la cuve qu'on y voit est ronde et très-évasée par le haut; elle paroît de terre. On n'y remarque aucun ornement. Il y en avoit probablement aussi en bois, comme de nos jours.

Lætitia, c'est-à-dire, la *Joie* ou la *Réjouissance*; elle est personnifiée sur plusieurs médailles, et caractérisée par différens attributs. Elle tient une *couronne*, parce que dans les réjouissances publiques le peuple avoit coutume de se couronner. Quelquefois elle tient des *rameaux* d'arbre, parce que la verdure des branches et des rameaux réjouit l'ame, ce qui fait que dans les réjouissances publiques et particulières on ornoit de rameaux les rues et les maisons. Pour indiquer qu'elle devoit être durable, on lui a souvent donné une ancre dans les mains; c'est ainsi qu'on la voit sur les médailles de Gordien-le-Pieux, de Philippe père, de Valérien, de Gallien, de Victorinus, de Quintillus, d'Aurélien, de Sévérina, de Tétricus, de Florianus, de Probus, de Carausius, d'Allectus, de Galérius. Quelquefois *Lætitia* est figurée debout, tenant une couronne et un gouvernail. C'est ainsi qu'on la voit sur les médailles de Crispine, de Lucilla, de Septime-Sévère, de Julia-Domna, de Caracalla, d'Elagabale, d'Alexandre-Sevère, de Mæsa, de Philippe père, de Tacitus et de Carinus. Quelquefois elle a les mêmes attributs, mais elle est figurée assise, comme on la voit sur quelques médailles de Philippe père. On peut consulter sur les attributs qui lui ont été donnés, les *Lettres adressées à Ursino*, par *Annibal* Caro, chevalier de Malte; Ven., 1592, in-4°.

Lagenophorie, fête célébrée à Alexandrie du temps des Ptolémées. Ceux qui la célebroient soupoient étendus sur des lits; chacun y buvoit de la bouteille qu'il avoit apportée, d'où probablement est venu le nom de *lagenophorie*. Cette fête n'étoit d'usage que parmi le menu peuple.

Lagobolon, bâton recourbé que les chasseurs savoient lancer adroitement à l'animal en pleine course qu'ils poursuivoient, afin de lui embarrasser les jambes, ce qui donnoit aux chiens le temps de s'en emparer. On s'en servoit sur-tout dans la chasse aux lièvres. C'est de cet usage que lui vient le nom de *lagobolon*, composé de deux mots grecs, *lagos*, le lièvre, et *ballo*, je jette. *Voyez* Pedum.

Lai. Ce mot, aussi ancien que la poésie française, signifie chanson, et paroît venir de l'allemand *Lied*, qui a la même signification. Nos vieux romanciers font souvent chanter des *lais* à leurs héros. Il y en avoit dans tous les genres, de gais, de tristes, d'amoureux, et même de dévots. Peu à peu le *lai* se perfectionna. On lui donna un nombre reglé de stances, une coupe lyrique; et c'est ainsi qu'on le voit paroître dans les poésies manuscrites de Froissart, et pendant fort long-temps chez les poëtes qui le suivirent.

Dans les commencemens le *lai*

se chantoit, et d'ordinaire avec un accompagnement de harpe. Il est vraisemblable que certains fabliaux furent nommés *lais*, parce qu'ils se chantoient aussi. Mais quel étoit ce chant? Les fabliaux ordinaires n'étoient-ils que déclamés, et les *lais-fabliaux* chantés en entier? Les manuscrits n'en offrent aucun qui soit noté, quoique cependant on y trouve la musique des chansons du temps, et celle même d'un fabliau ordinaire.

LAID, c'est le contraire du *beau*, par conséquent l'imperfection, autant qu'elle est apperçue par nos sens. De même que le beau produit le plaisir et inspire le desir d'en jouir, le laid produit le déplaisir et inspire l'aversion. Le laid a donc une force sensiblement repoussante; sous ce rapport il doit en être question dans un ouvrage sur les Beaux-Arts. Dans l'origine les mots *laid* et *beau* ont éte employés pour les formes sensibles, et par la suite on les a aussi appliqués à ce qui ne tombe pas sous les sens. La laideur des formes consiste dans la confusion des accords, la disproportion des parties d'un ensemble; elle résulte de ce que les parties sont relativement trop grandes ou trop petites, de ce qu'on y remarque quelque chose de trop ou de trop peu qui ne convient pas à l'ensemble, qui est forcé, qui forme un contraste désagréable, et qui ne répond point à ce que l'œil s'attendoit à voir. La laideur n'est pas seulement le défaut de beauté; celui-ci ne produit pas une impression sensible, il nous laisse dans l'indifférence; la laideur est quelque chose de réel.

Ceux qui font consister l'essence des arts dans l'imitation de la belle nature, qui pensent que leur but est le plaisir, doivent, conformément à ces principes, interdire absolument l'emploi du laid. On pourroit cependant leur opposer que l'artiste qui rejette sans distinction tout ce que nous appelons laid, n'imite pas véritablement la nature. Celle-ci a montré, sans contredit d'une manière très-évidente, sa prédilection pour la beauté et pour ce qui est agréable: mais elle nous offre aussi des objets laids, désagréables et même rebutans. La plupart des animaux malfaisans, des vegétaux vénéneux se font distinguer par leur odeur nauséabonde, et quelquefois, mais plus rarement par une forme désagréable et laide, qui empêchent souvent les hommes et les animaux d'en approcher.

L'artiste doit imiter en cela l'esprit de la nature; il doit employer le *beau* pour se frayer le chemin du cœur, et le *laid* pour fermer ce chemin à ce qui est mal. C'est ainsi que Raphaël, le plus grand connoisseur des belles formes, a figuré laids Ananias mourant et Attila furieux. La colère et la terreur ne sont pas les seules sensations désagréables que l'artiste doit produire; il est souvent obligé d'inspirer l'aversion, et c'est à cela que lui sert le *laid*. C'est sur-tout dans les arts du dessin qu'on a proscrit l'emploi du laid. Il est vrai sans doute que l'artiste qui choisiroit des objets laids, par la seule raison qu'ils le sont, et pour avoir une occasion de montrer son talent à représenter la laideur, feroit quelque chose d'absurde; mais d'un autre côté il semble qu'il ne faut pas lui interdire l'emploi du laid d'une manière tout-à-fait absolue. S'il doit représenter des personnes d'un caractère exécrable, pourquoi n'imprimeroit-il pas à leur figure les signes de la réprobation? En avançant ce que nous venons de dire, nous sommes cependant bien loin de vouloir approuver l'exagération. Un homme peut être demain l'être le plus réprouvé et le plus dépravé, sans pour cela devenir une carricature; il peut être bien fait, et cependant offrir dans sa figure quelque chose de rebutant qui fait con-

noître ce qu'il y a de laid dans son ame.

Il n'y a donc pas de doute que les bons artistes peuvent employer le laid dans leurs ouvrages ; mais cela n'est nullement contraire au principe qu'ils doivent embellir leur sujet. Cet axiome n'exclut pas l'autre, pourvu qu'on détermine les idées d'après la nature et l'essence des beaux-arts qui consistent évidemment à présenter l'objet par lequel nous desirons agir sur l'esprit, de manière que les sens ou l'imagination puissent le saisir avec vivacité dans toute sa clarté et sous son véritable point de vue. Il est absolument nécessaire qu'il captive l'attention et qu'il s'imprime avec facilité et d'une manière sûre dans l'imagination. Il faut donc que cet objet ne soit ni confus, ni obscur, ni contradictoire ni absurde, qu'il ne présente rien qui rende difficile à l'imagination l'impression vive qu'elle doit en recevoir, parce que dans ce cas le but de l'artiste seroit manqué. L'artiste peut être considéré comme un orateur qui, par son discours, veut produire une certaine impression sur l'esprit de ses auditeurs. Que cette impression soit agréable ou désagréable, il faut que les idées par lesquelles il doit parvenir à son but se distinguent par leur clarté, par leur justesse, par leur force, par leur ordre, afin de frapper vivement l'imagination. Un discours diffus, obscur, ennuyeux, des idées vagues et confuses sont toujours contraires au but de l'orateur, parce que les auditeurs ne saisissent pas alors ce qu'il a voulu dire. Il en résulte que, même pour exciter des sensations désagréables, il faut que l'orateur parle bien, ou, si l'on veut, que son discours soit beau. Par-là il nous oblige à l'écouter, même lorsqu'il dit des choses désagréables. En un mot, il faut qu'il sache attacher aux images désagréables cette perfection æsthétique à laquelle on donne souvent le nom de beauté. C'est aussi de cette manière que l'artiste doit traiter les objets qu'il veut représenter. Il faut qu'il sache offrir aux yeux les objets beaux, ainsi que les objets laids, de manière à nous obliger de les saisir et de les concevoir facilement et avec vivacité.

Sur les différens effets du laid dans les beaux-arts, on peut consulter *la Théorie des Beaux-Arts* (en allemand) par SULZER au mot *Hæsslich ;* le *Laocoon* de LESSING, dont M. VANDERBOURG a publié une traduction française ; Paris, chez *Renouard*, 1802, in-8°. Nous ne saurions assez engager les artistes à étudier cet excellent ouvrage. LAIRESSE, dans le dix-septième chapitre du sixième livre de son *Grand livre des Peintres*, traite des objets dégradés et mutilés auxquels on donne le nom de pittoresques. On peut encore consulter sur l'objet de cet article la neuvième des *Considérations sur la peinture* par HAGEDORN, en allemand.

LAIDEUR ; elle est représentée sous la figure d'une femme maigre qui a les yeux petits, la bouche grande, le front chauve, la gorge pendante, les mains sèches, les pieds larges, l'air triste, chagrin, et sur-tout jaloux.

LAIT (PEINTURE AU). Ce nouveau genre de peinture est dû à M. CADET-DE-VAUX. Il paroît avoir été ignoré des anciens ; on n'en trouve du moins aucune trace dans leurs auteurs. J'observerai seulement, avec M. DARCET, que les Indiens se servent du lait pour délayer les couleurs dont ils couvrent les parois de leurs cabanes, et que peut-être cet usage aura donné la première idée de l'emploi de la partie caseuse seule avec la partie séreuse, pour l'encollage des substances colorantes. Il faut encore ajouter que pour la peinture de l'intérieur des

appartemens, nos peintres en bâtiment se servent aussi d'un mélange de lait et de chaux bien lavée, afin de donner un blanc plus vif aux moulures les plus deliées, et de les faire ressortir du plafond qu'ils peignent avec la détrempe ordinaire. Quoi qu'il en soit, tel est en raccourci le procédé de M. Cadet-de-Vaux. On met la chaux dans un vase de grès, on verse dessus une portion de lait suffisante pour en faire une bouillie claire; on ajoute peu à peu de l'huile d'œillette, ou de lin, ou de noix, indifféremment, ayant soin de remuer avec une petite spatule de bois; on verse le surplus du lait; enfin on délaye du blanc d'Espagne q l'on a bien émié; mais de toutes ces substances en proportion de la quantité dont on a besoin. Le lait caillé, pourvu qu'il ne soit pas aigre, peut également entrer dans ce mélange. On colore cette peinture, comme celle en détrempe, avec du charbon broyé à l'eau, des ocres jaunes, etc. Selon l auteur du procédé, la colle du lait destinée à donner du corps à la couleur, l'emporte de beaucoup sur la colle animale Elle n'attire point l'humidité de l'atmosphere, en sorte que la peinture dont elle fait la base ne se desseche pas dans les lieux secs, elevés, aérés, et ne se délaye pas dans les endroits bas et humides. Un des avantages principaux de cette peinture nouvelle est de se conserver pendant des mois entiers, et de n'exiger ni temps, ni feu, ni une longue manutention. On peut préparer en dix minutes de quoi peindre toute une maison. M. Cadet-de-Vaux trouve la solidité de sa peinture dans le mélange combiné du blanc d'Espagne avec l'huile. On peut coucher dans un appartement la nuit même du jour où il a été peint, parce que la peinture au lait sèche en une heure, et que l'huile qui entre dans sa composition perd son odeur et son caractère par sa combinaison avec la chaux, qui en fait un véritable savon; aussi l'odeur de cette couleur fraîche est celle d'une buanderie où l'on blanchit le linge. Une seule couche suffit sur des endroits qui ont déjà été peints; deux ne sont nécessaires qu'autant que des taches repousseroient la première. Il faut deux couches sur des bois neufs. Une seule suffit sur un mur d'escalier, de corridor, sur un plafond. On peut l'employer aussi pour la mise en couleur des carreaux, des parquets, etc. Quoique l'expérience ait pu faire croire à M. Cadet-de-Vaux que ce qu'il appelle sa *peinture au lait détrempée* résisteroit aux injures de l air, néanmoins il en a en quelque sorte imaginé une autre pour les dehors, à laquelle il donne le nom de *peinture au lait résineuse*. Il ajoute aux proportions de la première telle quantité de chaux eteinte, d'huile et de poix de Bourgogne. On sent ici que le feu devient nécessaire, mais la poix doit se fondre à une chaleur douce. Cette peinture au lait résineuse a quelqu'analogie avec celle à l'ENCAUSTIQUE. (*Voyez* ce mot.) L'auteur l'a employée avec succès sur des volets extérieurs, et il s'est convaincu qu on ne doit pas craindre qu elle se rompe, se fendille et s'ecaille, ainsi que fait la peinture à l'huile, dont la base est la céruse, preparation de plomb qui rend l'huile siccative. La *peinture au lait résineuse*, malgre l'huile, malgré la poix de Bourgogne, qui entrent dans sa composition, n'exhale que l'odeur de térebenthine. Enfin M. Cadet-de-Vaux desireroit qu'on préférât pour badigeon sa *peinture au lait résineuse*, en employant la chaux et l'ocre jaune avec ou sans addition de blanc d'Espagne; il prétend que ce badigeon dureroit vingt ou trente ans sans nulle altération.

La découverte de M. Cadet-de-Vaux a excité l'attention de M. Dar-

cet. Bien qu'elle lui ait paru peu susceptible d'amélioration, il a cependant essayé de présenter un nouveau procédé, ou si l'on veut, une meilleure manière de combiner entr'elles les matières propres à ce genre de peinture. Il a cru pouvoir, avec avantage, retrancher entièrement de la *peinture au lait*, l'huile, la poix de Bourgogne, la partie séreuse du lait, et une portion de la chaux éteinte, qui faisoient partie des doses du procédé de M. Cadet-de-Vaux. Au lieu de lait écrémé ou caillé, il emploie le fromage bien égoutté, autrement le fromage à la pie. Ainsi cette espèce de peinture sera, comme l'appelle M. Darcet lui-même, une *peinture au fromage*. Du reste, il rend justice à l'inventeur, et reconnoît l'utilité de sa découverte. En effet, outre que la matière préparée peut voyager et se garder assez long-temps, il résulte encore de ce nouveau procédé de peinture une grande économie pour les particuliers, plus de propreté dans l'intérieur et à l'extérieur des habitations, et notamment plus de salubrité, car les dangers de la peinture à l'huile sont fréquens et constatés. Tout invite donc à desirer que la *peinture au lait* ou *au fromage* devienne usuelle. On peut, au reste, quant à sa composition ou préparation, et quant à son emploi, puiser de plus grands détails dans un *Mémoire sur la peinture au lait*, par *Antoine-Alexis* Cadet-de-Vaux. — *Observations sur la peinture au lait*, par Darcet. Ces deux mémoires se trouvent dans la *Décade Philosophique*, 9e année, t. IV, n° 29, pag. 76; et dixième année, tom. I, n° 5, pag. 264. On consultera encore le *Dictionnaire de Peinture* de Pernety, et un pamphlet intitulé : *La Peinture au fromage* ou *au ramekin;* il a été fait contre la peinture à l'encaustique, lors des essais de Caylus et de Bachelier. *Voyez* Encaustique.

Lait de chaux, appelé aussi Laitance ; c'est de la chaux détrempée avec de l'eau, dont on se sert pour blanchir les murailles, les plafonds, etc., principalement dans les endroits où il n'y a point de plâtre.

Laiterie. C'est, dans une ferme ou une maison de campagne, un lieu frais au rez-de-chaussée, où on conserve le lait, où on bat le beurre, où on fait les fromages. Lorsqu'on veut faire d'une laiterie un lieu d'agrément, on en revêt les murs, on la pave avec du marbre. On la meuble ensuite d'un grand nombre de vases de verre et de porcelaine. On la construit en manière de sallon décoré d'architecture, avec quelques fontaines et bouillons d'eau aux angles et au milieu : telles étoient celles de Chantilly, de Mousseau, etc.

Laiton ou Cuivre jaune, alliage de cuivre et de zinc. Les anciens ont eu des fabriques de *laiton*. Pline parle d'un établissement en ce genre sur le mont Marius, aujourd'hui la Sierra-Moréna, entre l'Estramadure et l'Andalousie. Dans ses *Mélanges d'antiquités*, sect. VI, pag. 221, Spon rapporte une inscription consacrée par les ouvriers de cette fabrique à un certain Titus Flavius, affranchi d'Auguste, *Procurator* ou intendant du pays où se trouvoit le mont Marius.

Lambris ; ce terme ne se disoit autrefois que des plafonds de salles et d'appartemens faits de menuiseries, et ornés de sculptures, peintures et dorures ; mais on lui a donné une signification plus étendue ; il se dit aussi de tout ouvrage de menuiserie d'assemblage dont on couvre les murs : il se dit encore des enduits faits sur lattes jointives sous le rampant des combles. Les lambris de revêtement sur les murs sont de trois espèces, relativement à leur hauteur : on les nomme *lam-*

bris d'appui lorsqu'ils n'ont pas au-delà de trois pieds de hauteur ; *lambris de demi-revêtement* lorsqu'ils sont d'environ quatre à cinq pieds de hauteur, et *lambris de revêtement* lorsqu'ils sont de toute la hauteur des pièces, sous la corniche du plafond. Relativement à la matière, il y a des *lambris de marbre* qui se font par compartimens et de différens marbres, soit arrasés, soit avec saillies et moulures ; des *lambris de menuiserie*, qui sont d'assemblage par panneaux, montans, pilastres, etc., et des *lambris de plâtre* ou de *blanc en bourre*, dont les cadres, panneaux, pilastres sont traînés avec des calibres, comme les corniches des plafonds. On appelle *lambris feint* celui qui est peint par compartimens, de couleurs qui imitent le bois ou le marbre.

Lambrisser ; c'est couvrir un mur d'un lambris de plâtre, de menuiserie, ou de marbre.

Lamiæ, *Lamies ;* c'étoit, chez les anciens, le nom d'une espèce de masques qui avoient un nez large et monstrueux, de grandes dents, une bouche immense et se prolongeant jusqu'aux oreilles. Les nourrices en menaçoient les enfans. *Voy.* Masques.

Laminage ; ce procédé n'étoit pas inconnu aux anciens Romains. Le comte de Caylus, à l'occasion de la planche 80 du 3e volume de son *Recueil*, parle d'un fragment de lame de plomb, que l'abbé Barthélemy lui avoit rapporté de Rome, et qu'on avoit détaché de la voûte intérieure du Panthéon. Ce fragment de cinq pouces sur six, ne porte aucun caractère ; cependant il offre un intérêt particulier en ce qu'il est laminé, et qu'il nous apprend avec certitude que les Romains connoissoient cette pratique, et que le plomb ainsi préparé résiste à l'injure des siècles, quoiqu'il soit d'une très-médiocre épaisseur ; celle du fragment dont parle Caylus, n'étoit que d'une demi-ligne.

Lampadaire ; officier du palais des empereurs, chargé de porter devant eux des flambeaux allumés. Il y en avoit pour le service des grands officiers et des premiers magistrats, et sur-tout du préfet du prétoire, et du maître des offices. D'abord ces grands officiers seuls eurent le droit d'avoir des *lampadaires ;* les empereurs l'accordèrent ensuite aux charges inférieures, et notamment aux questeurs ou trésoriers, et à quelques gouverneurs de provinces. Les grands officiers avoient plusieurs *lampadaires*, car on appeloit *primicier*, sans doute le premier, le chef de ces officiers subalternes.

Les antiquaires donnent encore le nom de *lampadaires* aux petits candelabres qui ont servi à l'usage de porter des lampes. *Voyez* Lampes.

Lampadédromie ; on appeloit ainsi à Athènes la course des jeunes gens qui se faisoit un flambeau à la main, dans les fêtes nommées Lampadophories. (*Voy.* ce mot.) Celui qui arrivoit le premier, sans que son flambeau s'éteignît, remportoit le prix. Le mot *lampadédromie* est dérivé de deux mots grecs, *lampas*, le flambeau, et *dromos*, la course. *Voy.* Lampadistes.

Lampadistes ; on appeloit ainsi ceux qui dans la course des flambeaux, ou la *lampadédromie* (*Voy.* ce mot) avoient remporté le prix. Caylus, dans le premier volume de son Recueil, a publié un monument trouvé dans les ruines de l'ancienne Athènes, et élevé sans doute en l'honneur d'un ou de plusieurs *lampadistes*. Cet *agon lampaduchos*, c'est-à-dire, *course des flambeaux*, ou *combat des flambeaux*, avoit lieu à Athènes, sur-tout dans les *hephæsties*, ou fêtes de Vulcain,

celebrées aussi à Rome, sous le nom de *vulcanalia* : on l'exécutoit encore dans les Panathénées, dans les Prométhées et dans plusieurs autres fêtes de la Grèce.

Cette course se célébroit à Athènes auprès d'une tour située à l'extrémité du faubourg, où étoient le Céramique et l'Académie. Près de cette tour étoit un autel, consacré à Prométhée, et sur lequel dans la suite Pisistrate fit placer une statue de Cupidon. Les jeunes gens qui vouloient disputer le prix de la lampadédromie s'y assembloient sur le soir à la clarté du feu qui brûloit sur l'autel. Lorsque les spectateurs avoient donné, par un cri général, le signal de commencer la course, on allumoit un flambeau. Ceux qui prétendoient au prix devoient le porter tout allumé, jusqu'à un terme marqué à la porte de la ville, ou dans la ville même, en traversant le Céramique, et courant à toutes jambes si la course se faisoit à pied, comme c'étoit l'usage, ou en courant à toute bride si la course se faisoit à cheval. Si le flambeau venoit à s'éteindre entre les mains de celui qui en avoit été saisi le premier, celui-ci déchu de toute espérance, le donnoit à un second, qui n'ayant pas été plus heureux, le donnoit à un troisième, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on eût épuisé le nombre de ceux qui se présentoient pour disputer le prix ; et si aucun des prétendans n'avoit réussi, le prix étoit réservé pour une autre fois.

Lampadophore ou Porte-Lampe, comme le désignent les deux mots grecs, dont ce mot est dérivé. C'étoit le nom de celui qui portoit les lampes dans les sacrifices.

Lampadophorie ; fêtes dans lesquelles on se servoit de lampes ou de flambeaux pour les sacrifices. On en allumoit à Athènes, principalement aux fêtes Panathéniennes ou de Minerve, comme inventrice des arts ; à celles de Vulcain, parce qu'on le regardoit comme l'auteur du feu et des lampes ; et à celles de Prométhée, parce qu'il avoit apporté le feu du ciel. Ainsi la fête des lampes ou flambeaux revenoit trois fois l'année : la première s'appeloit Athénée ; la seconde, Héphæstiées ou Vulcanie ; la troisième, Prométhée. Dans ces jours-là on donnoit aussi des jeux à la lueur des lampes. C'étoit à ces fêtes que se faisoient les courses des Lampadistes. (*Voy.* ce mot.) On peut consulter sur cette fête, le chapitre XXX du premier livre de Pausanias, et l'*Archæologie* de Potter, insérée dans le douzième volume du *Trésor des Antiquités grecques* de Gronovius.

Lampes. On a été fort long-temps sans donner aucune attention aux lampes antiques ; on croyoit que ces monumens n'avoient appartenu qu'aux tombeaux, et cette idée diminuoit, en quelque sorte, l'intérêt qu'elles présentent aux amateurs de l'antiquité. L'origine de ce préjugé est due à *Fortunio* Liceto, qui le premier a publié une collection de lampes, dans le dessein de prouver l'existence des lampes inextinguibles. *Pietro Santo* Bartoli publia ensuite à Rome, en 1691, la collection de Bellori ; ces gravures sont très-infidèles, et Bartoli se permit souvent d'ajouter et d'embellir. Il regarde aussi toutes ces lampes comme des lampes sépulchrales, et il ne les a considérées que sous le rapport des sujets qu'on y rencontre. Passeri publia, aux frais de l'académie de Pesaro, une collection de 322 lampes qu'il possédoit dans son Muséum. Dans les Prolégomènes, à la tête du premier volume, il traite en général des lampes antiques, et il a été le premier qui les a distinguées en lampes des temples, lampes domestiques et lampes sépulchrales. Toutes ces collections ont été sur-

passées en beauté et en intérêt par celle de Portici ; la sixième salle de ce Musée est entièrement remplie de lampes et de candelabres, trouvées dans les maisons de Pompeii et d'Herculanum. Ces lampes ont été publiées en 1792 en 93 planches, sans compter les vignettes. Elles forment le neuvième volume de la suite des Antiquités d'Herculanum. On y a représenté et expliqué 200 candelabres et lampes de bronze et de terre cuite. Six des lampes en bronze, six des lampes en terre cuite, six candelabres, et deux pots à verser l'huile qui y ont été décrits, ont fait partie du présent que le roi de Naples a envoyé à madame Bonaparte, et sont à Malmaison. Les plus belles lampes des Musées de l'Italie se trouvent maintenant dans le riche Cabinet de M. TOWNLEY à Londres. Le Cabinet de la Bibliothèque nationale de France possède un assez grand nombre de lampes dont la plus grande partie a été décrite dans les Recueils de CAYLUS et de MONTFAUCON.

C'est d'après les notions que les auteurs nous ont laissées, et l'observation des monumens qui nous sont parvenus, que nous pourrons donner quelques idées sur les lampes. Nous avons vu, au mot CANDELABRE, qu'on en a attribué l'invention aux Ægyptiens. On leur a aussi fait honneur de celle des lampes. Il est vrai que leur usage remonte en Ægypte à une très-haute antiquité. Hérodote en fait mention, en parlant du roi Mycerinus, qui fit enfermer sa fille dans une génisse de bois doré, devant laquelle on entretenoit jour et nuit une lampe allumée. Ce prince, menacé d'une mort prochaine, fit faire un grand nombre de lampes, que l'on allumoit dans son palais, pour doubler ainsi le nombre des jours qu'il lui étoit encore permis de vivre. Le même historien fait encore mention de lampes remplies de sel et d'huile qu'on allumoit à Saïs dans la célèbre fête de Neith (Minerve). On peut dire que l'usage des lampes se perd en Orient dans l'antiquité la plus reculée. Il est indiqué comme antérieur à Job, et même à Abraham ; ce qui a fait dire que les Hébreux avoient appris aux autres nations à s'en servir.

On pense que l'usage des lampes a été connu fort tard en Italie. On s'autorise d'un passage de Fenestella, cité par Pline, qui dit qu'au temps de Tarquin, l'huile étoit inconnue en Italie, et d'un autre de Martial, qui dit formellement que les anciens Romains ignoroient l'usage de la lampe remplie d'huile, et qu'ils ont inventé le mot *candela*; les Romains auroient bien pu ignorer l'usage de l'huile, et cependant se servir de lampes qu'ils auroient alimentées avec la graisse des animaux. Il paroît cependant que si l'usage des lampes n'étoit pas tout-à-fait inconnu, il devoit être fort rare. On n'en trouve point dans les tombeaux de *Nola* et de *Capo di Monte*, d'où on a tiré les vases peints et plusieurs instrumens qui ont été déposés avec les cadavres. Il est bien vrai que le poète athénien Phérécrates donne à une belle lampe le nom d'étrusque : mais on sait que ce Phérécrates a vécu au temps d'Alexandre-le-Grand, plus de 300 ans après Tarquin-l'Ancien ; on peut donc dire avec Passeri que les lampes qu'on trouve dans les tombeaux de la Toscane et des autres contrées de l'ancienne Italie, ne peuvent pas être d'un temps très-reculé. On voit des lampes figurées sur quelques vases grecs. C'est avec une lampe que, dans une semblable peinture, Mercure éclaire Jupiter qui va escalader avec une échelle la fenêtre d'Alcmène. Si on admettoit que l'usage des lampes ne fut pas connu anciennement dans l'Italie, on trouveroit encore ici une

preuve que plusieurs des vases peints ont été apportés de la Grèce. (*Voy.* ETRUSQUE, VASES, PEINTURES.)

Passeri pense que le plus ancien nom des lampes chez les Grecs, est le mot *lampas ;* mais plusieurs passages prouvent que, par ce mot, on désignoit des flambeaux ; c'est dans cette acception que les Romains ont adopté le mot *lampas*. Juvénal parle d'une lampas d'airain ; mais, par ce mot, il entend très-probablement un de ces supports de lampes ou de bois résineux, que nous nommons aujourd'hui *candelabres* et *lampadaires*. Il est probable aussi que, par ce mot, on aura désigné des lampes pendantes, ou plutôt, comme Pollux le dit expressément, des lanternes. Les Grecs appeloient une lampe *lychnus ;* ce mot étoit dérivé du verbe *lychô*, d'où les Romains ont fait *luceo*, j'éclaire, et *lucerna*, lampe. Cette dernière dénomination s'est conservée dans la langue italienne.

Les plus anciennes lampes étoient de terre cuite; on en fit ensuite de différens métaux. Après l'argile, la matière la plus commune des lampes a été le bronze. On trouve encore dans les cabinets une grande quantité de lampes de ce métal. Les marchands mettoient quelquefois du plomb dans l'intérieur, pour augmenter le poids apparent du bronze, et ainsi le prix de la lampe. Selon Aristophane, Hyperbolus employoit cet artifice. Passeri fait mention d'une lampe de plomb ; c'étoit probablement l'ame d'une lampe de bronze dont la couverte avoit disparu. On a fait aussi des lampes de fer ; elles sont plus rares dans les cabinets, ou parce que ce métal s'employoit moins fréquemment, ou parce qu'il se détruit plus facilement dans la terre. Il y en a quatre dans le Musée du Roi de Naples, à Portici. Codinus et Jean Philoponus ont aussi indiqué les lampes de verre. Passeri en a représenté une de cette matière. Les lampes de verre sont les plus rares; il y en a une dans le Cabinet de Portici : elle est entièrement solide, et d'une seule masse ; ce qui fait présumer aux académiciens d'Herculanum que c'étoit un jouet d'enfant. On a fait aussi des lampes avec des métaux précieux. Pausanias fait mention d'une lampe d'or qui étoit dans le temple de Minerve. Athénée et S. Augustin parlent de lampes d'argent. On ne possède dans les Cabinets aucun monument de cette espèce. L'usage subsiste encore de suspendre des lampes d'argent dans les églises. On a aussi fait des lampes de marbre. Liceti en cite trois; et le Cabinet de la Bibliothèque nationale en possède une magnifique à douze becs : elle a été décrite et figurée par Caylus. Les lampes d'argile sont les plus communes ; leur terre est plus ou moins compacte ; quelques-unes sont d'une couleur blanchâtre ou grisâtre ; mais la couleur rouge est celle qui se rencontre plus fréquemment : une lampe du Cabinet de la Bibliothèque a une couverte vitreuse, faite probablement avec du plomb, comme celle de la poterie moderne.

Comme les tables sur lesquelles on servoit les repas étoient très-petites, et que les anciens n'avoient point pour écrire ce que nous appelons des bureaux, des tables, des pupitres, et qu'en étudiant leur attitude étoit d'être à moitié couchés, ou de tenir leur volume ou les tablettes devant eux sur les genoux, il leur falloit des supports pour y placer les lampes qui n'étoient point suspendues. Ils avoient pour chacune un candelabre particulier, qu'on plaçoit à l'endroit convenable. On est convenu de donner le nom de lampadaires à ces petits candélabres, à cause de l'usage auquel ils étoient destinés. Ils avoient

également les formes les plus variées et les plus élégantes. Ordinairement c'étoit un trépied à pattes de lion, surmonté d'un disque pour recevoir la lampe. Quelquefois on plaçoit sur le trépied un fût de colonne; alors on regardoit le disque comme le chapiteau de la colonne. Pour l'usage ordinaire, on avoit des lampadaires dont le fût pouvoit s'alonger et se raccourcir, comme on en fait aujourd'hui des pieds de pupitre et de petites tables. La forme la plus ordinaire des candelabres étoit celle où le disque étoit placé sur un fût immobile. Ces lampadaires offroient un vaste champ à toutes sortes d'ornemens en sculptures en relief, etc. On y retrouvoit, en quelque sorte, les différens ordres d'architecture : et on conçoit de cette manière que, chez les anciens, il y avoit des villes considérables, telles qu'Ægine et Tarente, qui devoient, en grande partie, leur célébrité à leurs manufactures d'élégans candelabres. (*V.* Candelabres.) Quelquefois la lampe, au lieu de poser sur un lampadaire, est supportée par un pied ou une figure qui fait corps avec elle.

Pour éclairer leurs maisons d'une manière magnifique, les Romains se servoient aussi, quoique plus rarement, de lampes suspendues, avec un nombre de becs plus ou moins considérable, comme ces beaux lampadaires de verre, de crystal, ou de bronze doré, qu'on appelle aujourd'hui lustres et girandoles, et qui servent à contenir une ou plusieurs rangées de lampes et de bougies. Ils avoient appris à les connoître des Grecs de l'Italie inférieure et de la Sicile; c'est pourquoi ils avoient aussi conservé à ces instrumens le nom grec *lychnuchus*. Ces *lychnuchi* n'étoient que de métal poli, et étoient disposés à recevoir des lampes dans lesquelles on brûloit une huile pure préparée exprès pour ménager les plafonds, qui étoient alors ornés de sculptures; c'est ainsi que le salon de Didon est décrit par Virgile, qui donne toujours le luxe de son siècle aux temps héroïques. Ces lustres portoient différens noms, d'après le nombre de becs qu'ils avoient. Callimaque parle d'un lychnuchus à vingt becs; le Cabinet de la Bibliothèque en possède un à douze becs.

On distingue dans les lampes plusieurs parties, qu'on désigne par différens noms; la *cuve*, le *bec*, et l'*anse*. Le dessous de la cuve est toujours sans ornement; il porte seulement quelquefois le nom de la fabrique ou celui du propriétaire. Le disque qui recouvre la cuve est percé pour y verser l'huile avec le vase appelé Infundibulum. (*V.* ce mot.) Le tour du disque supérieur, ou le disque entier, sont ordinairement décorés de figures en relief, souvent religieuses ou allégoriques, ou de mæandres, de couronnes et d'autres ornemens. Le bec de la lampe où se plaçoit la mèche étoit appelé *myxa*; mot qui signifie proprement *narine*. Ainsi les Grecs désignoient par le mot qui signifie l'extrémité du nez, ce que nous nommons le bec. Comme on appeloit aussi du même nom *myxa*, la mucosité qui découle du nez, on donnoit aussi ce nom à l'extrémité de la mèche; c'est ce que nous nommons *lumignon*; et, quoique les Latins eussent aussi adopté comme nous, pour désigner l'extrémité du disque des lampes, le mot *rostrum*, qui signifie bec, ils n'en comparoient pas moins aussi la fongosité que forme la mèche, et qu'ils nommoient comme nous champignon, *fungus*, à l'émonction des narines. Ainsi on disoit proverbialement, que la *lampe éternuoit*, lorsque cette fongosité venoit à tomber, comme on dit aujourd'hui *moucher la chandelle*. Du reste, le mot *myxus* avoit été adopté par les Romains,

pour désigner les lampes à plusieurs becs : on les nommoit *dimyxi*, *trimyxi*, *polymyxi*, selon leur nombre.

Les lampes à un seul bec étoient particulièrement à l'usage des pauvres. Ulpien, en traitant des devoirs d'un gouverneur de province, dit qu'il ne faut pas forcer à donner des logemens aux officiers du gouverneur ou aux soldats, les hommes dont la pauvreté est telle, qu'ils n'ont qu'une seule lumière pour s'éclairer. Les riches au contraire, se servoient de lampes à plusieurs becs. Juvénal, pour peindre sa pauvreté, dit qu'il n'a, pour s'éclairer, que la lumière de la lune, ou celle d'une lampe dont il économise la mèche ; les anciens Grecs donnoient le nom de *buveuses*, et celui d'*addéphages*, c'est-à-dire, *avides de graisse*, aux lampes qui consommoient beaucoup d'huile. Aristophane décrit un avare qui se sert d'une lampe à une seule mèche très-mince, pour qu'elle ne soit point avide d'huile. Lucien, au contraire, en parlant de cette femme riche de Thessalonique, par laquelle Lucius est si bien traité tant qu'il garde la forme d'un âne, dit qu'elle dépouilla ses vêtemens devant une grande lampe qui jetoit un brillant éclat de lumière. Sans doute que le théâtre de ses voluptés étoit éclairé par un lychnuchus qui soutenoit plusieurs lampes, ou par une lampe à plusieurs mèches. Rien ne surprit davantage Antoine, dans le magnifique festin que lui donna Cléopâtre, que le grand nombre des lumières. Il paroît aussi que les lampes à une seule mèche servoient pour l'étude et les ouvrages domestiques, et qu'on employoit celles à plusieurs mèches quand on vouloit déployer un plus grand luxe. On mettoit aussi des lampes à une seule mèche dans les tombeaux. Dion dit expressément, en parlant du repas funèbre qui eut lieu aux obsèques de Domitien, qu'il y avoit une petite lampe telle que celles qu'on suspend dans les tombeaux. On a aussi appelé les lampes à deux becs, *bilychnes :* ce nom, composé du latin et du grec, est un véritable barbarisme ; cependant il se trouve dans Pétrone. Sala observe même que le mot *bilychnis* ne se trouve nulle part ailleurs : mais les académiciens d'Herculanum ont remarqué, avec raison, qu'il se trompe ; le mot *bilychne* se rencontre aussi dans la belle inscription de Pétilia.

Afin de pouvoir établir aisément les lampes sur leurs lampadaires, et de pouvoir aussi les déplacer pour s'en servir dans différens endroits de l'appartement, comme nous faisons aujourd'hui avec des chandeliers à manche appelés bougeoirs, beaucoup de ces lampes avoient une *anse* ou un manche composé d'une languette ou d'une palmette terminée par un croissant, souvent aussi par une pièce triangulaire, ou simple, ou ornée d'une figure. D'autres fois, ce manche étoit recourbé vers le milieu du disque, et terminé par la figure d'un dieu ; mais le plus souvent par la tête d'un animal réel ou fabuleux, ou par un masque : ce n'étoit souvent qu'un simple anneau, qui servoit à transporter les lampes et à les suspendre. Bellori a prétendu que les lampes domestiques ont un manche, et que celles destinées à l'usage des temples ou à être renfermées dans les tombeaux n'en ont pas. Il paroît plus vraisemblable, que l'absence ou la présence du manche dépendoit de la manière dont on devoit se servir de la lampe. Il est probable que les lampes sans manche se mettoient dans les lanternes, ou sur des lampadaires, et que les autres servoient à aller et venir, comme on fait aujourd'hui avec un bougeoir.

Les lampes dont l'ouverture étoit placée au milieu, et un peu grande, avoient un *couvercle*, pour empêcher l'huile de devenir

bourbeuse par le mélange de la poussière qui s'y seroit introduite. Ces couvercles se trouvent rarement avec les lampes de terre, parce qu'ils sont plus facilement détruits. Passeri dit n'en avoir jamais pu obtenir qu'un ; ils sont plus communs sur les lampes de métal. Ces couvercles ont, pour la facilité de les ôter et de les mettre, un bouton qui quelquefois a la figure d'une petite urne, qui est censée contenir l'huile; d'autres fois, c'est une figure d'homme ou d'animal, ou un groupe. Ce couvercle est libre, ou attaché à une charnière, ou fixé au manche de la lampe par une chaînette. Il y en a plusieurs de cette espèce dans le Cabinet de la Bibliothèque, et à Malmaison.

Les lampes étoient ordinairement ornées de sujets mythologiques ou allégoriques, et il y avoit des fabricans et des marchands de lampes qui se bornoient à ce genre d'occupation. Le démagogue athénien Hyperbolus, attaqué si souvent par Aristophanes, étoit marchand de lampes. La forme des lampes a varié comme leur matière ; souvent c'est un simple disque, avec un trou à un point de la circonférence, pour laisser passer la mèche, et un autre dans le milieu pour verser l'huile. D'autres fois, les lampes ont la forme d'une navette ou celle d'une barque. Quelquefois leur extrémité se termine en deux ou trois divisions, selon le nombre des becs. Quelques lampes ont la forme d'un oiseau ; on en trouve principalement qui ont celle d'une oie, qui étoit, comme on sait, le symbole de la vigilance, depuis que la tradition avoit consacré que les Romains leur avoient dû le salut du Capitole et de leur ville.

L'usage généralement répandu, et les ornemens variés des lampes antiques, les rendoient très-propres à toutes sortes de cadeaux, dans différentes occasions; un ami alloit-il entreprendre un voyage par mer? On lui envoyoit une lampe en forme de barque, et un candelabre avec des pieds en forme de dauphins. Vouloit-on faire un présent à un amateur de chevaux? On choisissoit une lampe dont l'anse représentoit une tête de cheval, ou qui en avoit elle-même la figure. Si elle étoit destinée à une jeune fille, on choisissoit une lampe en forme de conque de Vénus. On présentoit à un comédien, ou à un poète, des lampes ornées de masques; à un amateur des jeux du Cirque, des lampes dont le disque étoit orné d'un bige, d'un quadrige ou d'un cheval, avec une palme, signe de sa victoire. D'après tout cela, il n'est pas surprenant que les lampes aient aussi été employées pour donner des étrennes. Il nous reste encore plusieurs de celles destinées à cet usage. La Victoire en est la figure principale; elle tient un médaillon, sur lequel on lit le souhait de bonne année : *Anno novo felix faustum tibi sit.* Au-dessous du bouclier est encore un quinaire de bronze, avec le type de la Victoire ; et plus bas, une autre médaille avec les mains jointes et le caducée, signe de la concorde et de la prospérité. Les dattes et les glands dorés, qu'on donnoit pour étrennes, comme on donne aujourd'hui des dragées, sont aussi figurés sur ces lampes.

Les lampes sont souvent accompagnées d'inscriptions placées dessus ou dessous. Celles placées dessous sont les plus nombreuses ; ce ne sont souvent que des initiales; ces inscriptions indiquent le nom du propriétaire de la lampe, ou celui du potier, ou de sa fabrique, quelquefois l'un et l'autre. Les lettres sont en creux, et paroissent avoir été imprimées avec des poinçons. Les inscriptions placées sur le champ de la lampe expriment, ou des invocations faites

aux dieux, ou des acclamations relatives aux festins, aux funérailles ou à l'empereur régnant, et des souhaits de bonne année. Souvent la fabrique est indiquée par une simple marque, comme un pied de cheval, un cercle, un croissant, etc.

Pour moucher la mèche, on employoit de petites pinces qui servoient en même temps à écarter les fils, afin qu'elle prît plus d'huile et qu'elle donnât plus de clarté. Selon l'Ecriture, Salomon consacra avec la table d'or, pour les pains de proposition, dix candelabres d'or avec des lampes et leurs pinces également d'or. On voit beaucoup de ces pinces en bronze dans les cabinets. On en a trouvé dans presque toutes les chambres d'Herculanum et de Pompeia, et les académiciens d'Herculanum en ont fait graver trois dans leur ouvrage sur les lampes. Le quatrième livre de Moyse, en traitant du service des lévites, fait mention d'un autre instrument qui, dans la Vulgate, est nommé *emunctorium.* Cette expression équivaut au mot français *mouchette.* Les académiciens pensent que ce mot désigne peut-être un instrument fait à la fois en pointe et en crochet, qui a été trouvé dans une des chambres, et qui est assez semblable à la harpa de Persée sur quelques médailles, et à l'épée taurobolique, ils en donnent la figure. Cela peut être; mais je croirois plutôt que cet instrument qui est ordinairement attaché aux lampes avec une chaînette, avoit un double usage; celui de les suspendre à une tige par le crochet et d'attirer la mèche par la pointe.

Une lampe de bronze d'Herculanum est assez singulière; sa forme est celle d'une urne: au milieu est une tige pour élever la mèche vers la surface. Elle a un couvercle en charnière, percé de six trous pour laisser pénétrer l'air. Les académiciens d'Herculanum pensent, avec beaucoup de probabilité que c'est une de ces lampes appelées *cubiculaires,* parce qu'elles servoient dans les chambres à coucher, où nous savons, par une foule de passages des anciens, qu'on entretenoit de la lumière pendant la nuit. La mèche brûloit dans cette lampe, sans qu'on la vît, et sans que le sommeil pût être troublé par sa lumière.

On a trouvé à Herculanum une lampe avec sa mèche; elle est de lin, seulement peigné et tordu, mais non pas filé. Les anciens ont aussi employé le chanvre: on en a trouvé une mèche dans une autre lampe. Dioscoride et Pline nous apprennent qu'on faisoit aussi des mèches du *verbascus,* appelé *lychnitès,* à cause de cet usage, et nommé par les Grecs *phlómos* et *thriallis.* Un passage curieux de Végèce nous instruit qu'on en faisoit aussi de papyrus. On se servoit, dans le Bas-Empire, de mèches d'amiante, dans l'idée qu'elles devoient brûler plus long-temps. Cependant les mèches, de quelque matière qu'elles soient, ne cessent de brûler que quand l'huile manque. On croyoit que les mèches d'amiante rendoient la lumière des lampes plus durable, et Aldrovande a cru, à cause de cela, que l'huile dont on remplissoit les prétendues lampes inextinguibles, étoit tirée de cette pierre. Mais comment exprimer de l'huile de cette substance pierreuse, qui n'en contient pas? C'étoit un point de religion chez les Romains, de ne pas éteindre les lampes. Ils les laissoient mourir d'elles-mêmes; à cause du respect qu'on doit au feu, qui est un si grand bienfait, que quand on ne s'en sert plus, on doit en laisser l'usage aux autres.

L'usage des lampes étoit très-multiplié. On en consacroit par religion dans les temples, et ceux qui faisoient cette offrande les suspen-

doient à un lychnuchus ou à un candelabre, quelquefois en forme d'arbre, dont ces lampes pendantes étoient comme les fruits. Tel étoit celui qu'Alexandre avoit pris à Thèbes, qu'il avoit consacré à Apollon à Cyme, et qui avoit été transporté dans le temple d'Apollon Palatin à Rome. Dans les inscriptions de Sicile, publiées par le prince Torremuzza, nous en trouvons une où il est question du vœu d'une lampe fait par une dame romaine, appelée Annia Zosima. Les lampes faisoient partie des présens qui se donnoient à ceux qui avoient assisté aux festins. On en envoyoit même à ceux que leur éloignement, ou quelque maladie avoient empêchés d'y prendre part. Pline parle d'une espèce de magie qui s'exerçoit au moyen des lampes. S. Jean Chrysostôme nous a conservé sur les lampes un usage très-singulier. Il dit que de son temps, quand on devoit donner un nom à un enfant, on allumoit plusieurs lampes; on leur donnoit à chacune un nom, et il recevoit celui de la lampe qui s'étoit éteinte la dernière.

Les anciens Romains célébroient aussi les occasions de réjouissances publiques par des illuminations. Lors de la naissance des princes, dans les grandes solennités religieuses, ils suspendoient des lampes à leurs fenêtres. Juvénal et Perse font mention de cet usage. Pendant la durée des jeux scéniques que Caïus Augustus donna au peuple, toute la ville fut illuminée. Domitien donna dans le cirque des chasses et des combats de gladiateurs pendant la nuit, à la lumière des lampes. Cette illumination avoit lieu quelquefois pendant le jour, comme cela se vit lors de l'entrée de Tiridate dans Rome, et quand Néron revint de son voyage en Grèce. C'est de cet usage des lampes qu'est venu le nom de lampion, que nous donnons à ces petits pots de terre remplis de graisse qui servent au même usage. (*Voy.* Lampion.) Les lampes qui expriment un vœu pour un empereur, ou quelque occasion de réjouissance publique, ont peut-être servi dans de semblables occasions.

Quelques lampes sont trop petites pour avoir pu servir à aucun usage. C'étoient des jouets d'enfans. On imitoit pour eux en petit, comme on le fait aujourd'hui, tous les ustensiles de ménage, et on leur en faisoit présent, ou au jour de leur naissance, ou dans quelqu'autre circonstance heureuse. Ces jouets leur étoient offerts par leurs parens, ou par les amis et même les esclaves de leur famille. Ils étoient quelquefois enterrés avec les enfans, pour ne point les séparer après leur mort des objets qui les avoient amusés pendant leur vie. Cet usage a persisté même chez les chrétiens. (*V.* Jouets d'enfans.) Plusieurs lampes portent des figures obscènes, et retracent des scènes impudiques. Le Cabinet de la Bibliothèque en possède de semblables. Peut-être étoient-elles destinées à l'usage de quelque lieu de prostitution, à la porte desquels on sait qu'on en suspendoit même pendant le jour. Au surplus, on sait que ces représentations licencieuses n'étoient pas toujours consacrées au libertinage; qu'elles étoient seulement un emblême de la génération et de la reproduction des êtres, qu'on cherchoit à rappeler dans les initiations, et qui, sous différentes formes, étoient l'objet du culte des anciens. (*Voyez* Licence, Priapées.)

On a expliqué de plusieurs manières peu satisfaisantes l'usage de placer des lampes dans les tombeaux. On peut penser, avec Liceti, que c'étoit une allégorie de la cessation de l'existence, de la séparation de l'ame, que les anciens regardoient comme une émanation du feu. Les premiers chrétiens ont

reçu cette coutume des païens, comme ils ont admis plusieurs de leurs usages et de leurs symboles. On en trouve dans les tombeaux des saints et des martyrs, et dans ceux des hommes qui avoient embrassé le christianisme. C'étoit peut-être pour eux un emblème de ce feu divin que produit la foi, et qui fait surmonter les obstacles et braver les supplices. Saint Augustin reconnoît dans ces lampes le symbole du juste qui marche dans la voie du Seigneur. C'est pourquoi on voit sur les lampes des anciens chrétiens, tous les symboles du Christ lui-même, tels que son monogramme, la figure du bon Pasteur, le navire, le chandelier à sept branches, le poisson, la colombe, etc. Une lampe publiée par Boldetti, représente un martyr étendu, ayant les bras en croix, et dans la main gauche la palme qu'il a méritée.

On a prétendu qu'il a existé des lampes perpétuelles et inextinguibles. C'est pour soutenir cette opinion que Liceto a composé son ouvrage. Divers auteurs rapportent des exemples de lampes anciennes, qui ont été trouvées dans ces derniers temps encore allumées, mais qui s'éteignoient dès que l'air venoit à entrer dans les lieux souterrains où on les avoit mises. Entre les exemples qu'on rapporte pour prouver cette opinion, le plus fameux est celui du tombeau de Tulliola, fille de Cicéron, qui fut découvert à Rome en 1540. On y trouva, dit-on, une lampe allumée qui s'éteignit dès que l'air pénétra dans le tombeau. Pausanias dit que Callimaque consacra à Athènes devant la statue de Diane, une lampe d'or. On emplissoit cette lampe d'huile au commencement de l'année, et elle restoit allumée jour et nuit pendant un an, sans qu'il fût besoin d'y toucher davantage. Solin parle d'une lampe semblable, qui étoit dans un temple d'Angleterre. On cite beaucoup d'autres exemples de ces lampes perpétuelles trouvées dans des sépulchres : un seul suffiroit, s'il étoit bien prouvé. Cette erreur vient sans doute d'une fausse observation d'un fait physique : le gaz hydrogène qui se sera enflammé, lorsqu'on sera entré dans ces caves, à l'approche des flambeaux, aura donné lieu à ce préjugé.

Les lampes ne sont pas toutes du même mérite ; il y en a dont le travail est excellent. Le plus grand nombre est d'un travail moins délicat que celui des autres monumens. Il est présumable qu'il y avoit, pour faire les figures des disques, des formes que des modeleurs plus expérimentés vendoient aux simples potiers. Plusieurs lampes de terre ont aussi servi d'archétype, et d'autres ont été surmoulées. Si l'on en croit Passeri, les plus anciennes lampes de celles qui nous restent sont sans ornemens. Celles du temps d'Auguste n'ont qu'une courte inscription, et point de figures. Les reliefs qui décorent les lampes sont postérieurs à son règne, ainsi qu'on le voit par l'indication des jeux célébrés sous différens empereurs, et par celle des rites étrangers dont on sait à quelle époque ils ont été introduits dans Rome. Sous les Flaviens et les Antonins, les ornemens des lampes sont de bon goût : sous les Philippe, ce goût commence à décliner ; elles deviennent grossières au temps des Maximiens ; on ne trouve plus ensuite que des lampes chrétiennes : ainsi les lampes que l'on conserve dans les cabinets ont été fabriquées dans un espace de trois siècles. Passeri a cherché à établir une classification entre les lampes antiques ; il a voulu les distinguer en quatre classes, d'après leur usage public et particulier ; en lampes publiques, lampes sacrées, lampes domestiques, lampes sépulchrales. Montfaucon a observé avec

beaucoup de raison, que les caractères de ces lampes sont très-difficiles à assigner. Celles trouvées dans les maisons d'Herculanum et de Pompeii, ne diffèrent en rien de celles que Bellori appelle lampes sépulchrales. Il paroît que l'on se servoit indistinctement de toutes pour les divers usages civils et religieux, et que les figures dont on les ornoit dépendoient, à l'exception de quelques circonstances particulières, du caprice du fabricant. Les lampes ont une utilite réelle pour l'étude de l'antiquité. Non-seulement elles nous présentent des formes élégantes, mais encore elles nous offrent une foule de sujets mythologiques, historiques, allégoriques et des formules d'inscriptions qui ont souvent une application curieuse et piquante pour l'interprétation des auteurs classiques et l'explication des usages anciens.

On imite souvent aujourd'hui la forme des lampes antiques, soit pour de grands vases d'ornement, soit pour des lampes en bronze, qui se placent sur les tables de nuit faites en autel.

Les principaux ouvrages à consulter sur les lampes, sont ceux déjà cités de LICETI, de BELLORI et de PASSERI; les *Antichita d'Ercolano*, tom. IX, *Lucerne;* une Dissertation de M. BŒTTIGER sur une lampe qui contient un souhait de bonne année, en tête de l'année 1800 du Journal allemand du Luxe et des Modes, qui paroît à Weimar; une Dissertation *sur une lampe antique trouvée à Munich* en 1753, écrite par M. le PRINCE DE SAINTE SÉVÈRE, Naples, 1756, in-4°, sur les lampes inextinguibles; et le préambule de la description de deux lampes antiques trouvées à Nismes, dans le second volume de mes *Monumens inédits* dont cet article est tiré en grande partie.

LAMPION, c'est-à-dire, *petite lampe ;* c'est un petit vase de fer-blanc, de verre ou de terre cuite, propre à contenir de l'huile ou du suif, avec une mèche formant une petite lumière, qui, étant multipliée et rangée, produit un spectacle brillant et agréable, propre à tracer par des filets de lumière les dessins d'architecture et d'autres contours sur lesquels ils sont rangés ou attachés. On a des lampions en verre blanc ou colorés; quelques-uns sont d'une couleur mi-partie, de sorte que l'illumination paroît d'une couleur différente, selon qu'on la voit de différens côtés. On fait quelquefois des lampions avec des coquilles de limaçons. *Voy.* LAMPES et ILLUMINATION.

LAMPROIE; les Romains en faisoient un grand cas; on pêchoit les meilleures dans le détroit qui sépare la Sicile de l'Italie. Caius Hirtius eut, le premier, des viviers destinés aux *lamproies* seules, et placés sur le bord de la mer. Ce prodigue dépensa une somme énorme en lamproies, pour les festins donnés aux triomphes de Jules-Cæsar. On recherchoit singulièrement les laites de ce poisson.

LAMPTÈRES. *V.* CANDELABRES, t. 1, p. 185.

LANCE; cette arme est souvent figurée sur les monumens; mais il est rare d'en voir toutes les parties aussi bien exprimées, et avec tous les détails, que par celle qui est dans la main de Minerve, sur un vase appartenant autrefois, à M. Paroi, aujourd'hui à M. Hope, qui représente l'expiation d'Oreste, et que j'ai publiée dans le premier volume de mes *Monumens antiques inédits*, pl. 29. La lance s'appeloit en grec *enchos* et *dory*. Elle étoit composée de trois parties, du bois, de la pointe supérieure, et de la pointe inférieure. Le bois étoit ordinairement de frêne; c'étoit de ce bois qu'avoit été faite celle d'Achille. La pointe se nommoit *aichmè;* elle étoit de bronze, plate, et arrondie vers son

plus grand diamètre ; elle diminuoit graduellement, et se terminoit en une pointe très-effilée. La lance qu'on voit dans les mains de Minerve, sur le vase que je viens de citer, offre une particularité qu'on ne remarque guère sur les autres monumens, c'est-à-dire un cercle près de la pointe supérieure ; ce cercle étoit sans doute façonné dans le bois pour l'empêcher de s'engager trop avant. La pointe inférieure servoit à fixer la lance en terre quand le héros ne vouloit plus la porter : comme la lance faisoit l'office de bâton lorsqu'il étoit en voyage, cette pointe étoit très-nécessaire. On lui donnoit différens noms : Homère l'appelle *ouriachos* et *sauroter ;* Hérodote et plusieurs autres auteurs l'appellent *styrax ;* on la nommoit aussi *styrakion* et *storthynx*. Hésychius, Pollux et Eustathe disent que c'étoit une pointe de fer, au moyen de laquelle la haste se fichoit en terre et s'y tenoit droite. Cette pointe étoit de fer et non de bronze comme celle de la partie supérieure, probablement parce que le cuivre s'oxyde plus facilement dans la terre, où elle étoit fort souvent enfoncée. Les héros, après l'avoir fixée en terre, s'appuyoient dessus pour se reposer, comme fait Achille fatigué, un moment avant la mort d'Hector. Diomède et ses compagnons endormis devant leur tente, dans le dixième chant de l'Iliade, sont couchés auprès de leurs lances ainsi fixées dans la terre. Dans un besoin pressant on combattoit aussi avec cette pointe inférieure ; c'est ainsi que, selon Pausanias, Philopœmen fut blessé. On s'en servoit pour écrire et pour tracer sur le sable. Afin d'empêcher la fuite des Thébains qui avoient pénétré dans leur ville, les habitans de Platée se servirent de l'extrémité de leurs lances comme de verroux pour fermer la seule porte par laquelle ils auroient pu sortir. Les peuples de l'Asie portoient probablement à cette extrémité un bouton au lieu d'une pointe : plusieurs soldats de l'armée de Xerxès avoient, selon Hérodote, au lieu de cette pointe, des grenades ou des pommes d'or. Cette pointe se remarque rarement sur les monumens ; on la voit à la lance d'Ajax et à celle de Minerve dans la peinture d'un vase grec représentant le viol de Cassandre, publié par MM. Bœttiger et Meyer ; Weimar, 1794, in-4°. On la remarque encore sur une ancienne gemme publiée par Gori dans le second volume du muséum Etruscum. Winckelmann a cru la reconnoître sur un bas-relief du palais Ruspoli, qu'il a publié dans ses *Monumenti inediti* au n° 72 ; mais la forme du fer, sa longueur, ses échancrures, attestent que c'est la pointe supérieure (*aichmè*) de la lance, et non pas son extrémité inférieure. Quelquefois la lance a vers la partie inférieure un petit appendice qui servoit au guerrier à y appuyer le pied, et à s'élever aussi, comme sur un étrier, pour monter à cheval. Winckelmann, dans ses *Monumenti inediti*, n° 202, a publié une pierre gravée qui représente un guerrier prêt à monter ainsi à cheval avec sa lance ; et cet appendice se remarque aussi très-bien à la lance d'un guerrier sur une belle peinture d'un vase grec que j'ai publié dans mes Monumens antiques inédits. La lance redoutable d'Achille joue un grand rôle dans l'Iliade ; aucun autre héros ne pouvoit la manier ; lorsque Patrocle se revêt des armes d'Achille, il prend de fortes lances, que cependant il puisse manier, mais il ne prend point la lance longue et pesante d'Achille, que lui seul pouvoit vibrer, et qui étoit faite d'un frêne dur que Chiron avoit coupé sur le mont Pélion. Sur les monumens, les princes voyageurs sont désignés par deux lances qu'ils tien-

nent dans la main et par le chapeau de voyageur. La lance étoit également considérée comme le sceptre des héros; ils prenoient le sceptre ou la lance toutes les fois qu'ils paroissoient dans une assemblée publique.

Les lances au temps de la chevalerie étoient d'un bois souple et léger, tel que le frêne et l'orme. Ces lances étoient souvent accompagnées d'une banderole; l'usage de la lance a eu lieu dans les armées françaises sous François I; il a été renouvelé sous le nom de *pique* pendant la Révolution. Quelques troupes Hongroises et les Orientaux font encore usage de la lance.

Langage de l'art; on nomme ainsi, avec raison, le talent de dessiner, de composer et d'employer les couleurs. On l'appelle aussi, selon Wattelet, le *langage du peintre*. Les maîtres vénitiens ont perfectionné ce langage, mais ils ont montré, en cela même, plus d'abondance que de choix, et plus de luxe que de jugement. Et si on oppose leurs productions aux idées élevées et au savoir de Michel-Ange, ou à la noble simplicité de Raphaël, on verra qu'il ne peut y avoir de comparaison entre ceux-ci et les premiers. Chaque art a son *langage ;* toujours il doit être pur, harmonieux, expressif, varié comme la belle nature, mais par-dessus tout, vrai comme elle. On appelle encore langage de l'art la réunion des termes qui lui sont particuliers.

Langue de serpent; ornement d'architecture qui a la forme d'une pointe triangulaire; il sépare ordinairement les oves. On l'a nommé ainsi, parce qu'on croyoit que la langue du serpent étoit en fer de flèche; elle est représentée ainsi sur un grand nombre de monumens, même modernes. C'est cependant une erreur grossière. La langue du serpent est composée de deux corps longs et ronds, réunis dans les deux tiers de sa longueur. L'animal darde ces deux filets sans ouvrir les mâchoires, parce que la mâchoire supérieure a au-dessous du museau une petite échancrure qui donne passage à la langue. Sur la pierre persépolitaine du cabinet des Antiques, dans la peinture du beau vase grec de madame Bonaparte, qui représente Cadmus vainqueur du dragon de Mars, que j'ai publiés dans le premier et le second volume de mes *Monumens inédits*, on voit un serpent de la tête duquel sortent deux filets alongés, ainsi que cela est conforme à la nature de ce reptile. *V.* Œufs, Ornemens.

Lanterne. C'est le nom générique d'un instrument qui contient un petit foyer et qui est garni d'une matière transparente, propre à laisser passer librement la lumière au-dehors. On a écrit diversement sur l'époque de son origine. Ceux qui voient du merveilleux par-tout, la placent dans les siècles fabuleux, et en accordent l'invention à Prométhée. Tout ce qu'on peut assurer, c'est que l'usage en est très-ancien. Théopompe, poète comique grec, et Empédocle d'Agrigente, qui vivoient, l'un 370 ans, et l'autre 442 ans avant l'ère vulgaire, sont les premiers qui aient parlé de la *lanterne*. Elle avoit, chez les Grecs, une infinité de noms. Dans les temps postérieurs, ils l'appelèrent généralement *phanos*, d'où probablement est venu le mot fanal. A Athènes, on la nomma spécialement *lychnouchos*. Les Romains ne la désignèrent que par un seul mot *laterna*. Si l'on en croit quelques commentateurs, les Carthaginois passoient, au temps de Plaute, pour les meilleurs fabricans de lanternes. Elles varioient pour la grandeur, pour la forme et pour la matière. Il y en avoit de cylindriques et de carrées. On a supposé gratuitement que celles-ci devoient être les lanternes mili-

taires; mais on trouve plus ordinairement la figure des premières. On en faisoit de bois, de terre cuite, et presque toujours de bronze. On en voyoit aussi de cuivre jaune; telles sont celles publiées dans le huitième volume des *Antiquités d'Herculanum*, intitulé *le Lucerne*, tab. 56, 57. L'une d'elles fut découverte dans un grand chemin d'Herculanum en 1760, et une autre, en 1764, à Pompéii, dans le vestibule d'une maison, à côté d'un squelette humain. Elles sont de forme ronde, ainsi que celle dont la figure est au volume cité, p. 265, et beaucoup d'autres representées sur les monumens. On les garnissoit de corne, notamment de celle de bœuf sauvage, quelquefois de vessie ou de toute autre membrane transparente. Un passage de Cicéron et de Plaute pourroit persuader qu'on employoit de la toile, humectée d'huile, pour la rendre plus diaphane. Peut-être les lanternes de cette espèce n'étoient-elles que pour le commun du peuple. Il existe bien dans le musée royal de Naples quelques fragmens de verre trouvés à une fenêtre de Pompéïi; mais ce fait ne prouve pas que les anciens aient fermé leurs lanternes avec du verre; on n'a d'ailleurs à cet égard aucun témoignage authentique.

Les lanternes servoient à différens usages, soit sacrés, soit profanes. Un auteur moderne a avancé, sans preuves, que les jeux du cirque à Rome, et les jeux sacrés en Grece, se celébroient à la lueur des lanternes. Il n'est pas plus certain que les augures aient eu des lanternes pour leurs fonctions, quoique Plutarque le dise expressement. C'est d'après cette assertion peut-etre que Passeri a cru voir sur un marbre antique une lanterne augurale, dont il a même donné le dessin. Sans m'arrêter à ces questions, je dirai simplement que les anciens firent un fréquent usage des lanternes dans les camps. Elles précédoient toujours les troupes qui étoient obligées de marcher la nuit. Les lanternes militaires étant construites de façon à n'éclairer qu'en arriére, elles se portoient au haut d'une pique. On s'en servoit aussi sur mer pour les flottes. Sur la colonne Trajane, on en voit une de forme cylindrique attachée à la poupe d'un vaisseau. Y en avoit-il à tous les navires, ou bien n'étoit-ce que sur le vaisseau commandant? Cette question, dès long-temps agitée, n'est point encore résolue. Il y en avoit de portatives pour l'emploi ordinaire dans la vie privée. Souvent aussi on en usoit dans les voyages. Les particuliers s'en aidoient le soir pour regagner leur demeure. Les gens riches se faisoient précéder par un esclave, qui pour cela se nommoit *laternarius*, porte-lanterne. L'antiquité a connu les lanternes sourdes, et c'étoient sans doute celles dont se munissoient les amans pour se rendre chez leurs maîtresses; mais elles différoient des nôtres: elles avoient quatre panneaux, dont trois étoient noirs et obscurs, et l'autre transparent. Les rondes nocturnes militaires se faisoient avec des lanternes. On en plaçoit auprès des sentinelles sur les murs d'une ville de guerre. Il paroît que les lanternes se portoient par le haut, du moins on les remarque ainsi sur un bas-relief où sont des génies bacchiques, dans le musée Pio-Clementin, tom. v, pl. XIII; sur la pierre lapidaire gravée au t. VIII, p. 265, des antiquités d'Herculanum, et sur beaucoup d'autres monumens. De tout ce qui vient d'être dit, on conclura aisément que les modernes ont très-peu ajouté à cette invention. Ce ne fut que vers le XIIe siècle qu'on substitua le verre à la corne pour les lanternes. Leur usage est à-peu-près le même que chez les anciens. J'observerai, en passant, qu'on l'emploie dans le rit romain,

et que la lanterne précède toujours le ministre du culte qui visite un moribond à son dernier moment. Elle est posée au haut d'un bâton plus ou moins grand ; sa forme est cylindrique et se termine en cône par les deux extrémités ; elle est le plus souvent garnie de corne. Ceux qui desireroient de plus grands éclaircissemens sur les lanternes, pourront consulter sur-tout le tom. VIII déjà cité des *Antiquités d'Herculanum*, pag. 265 et suiv. ; Napoli, 1792, folio. — L'*Essai historique, critique, philologique, politique, moral, littéraire et galant sur les lanternes*, etc. ; Dôle, 1755, in-12. Cet ouvrage n'est au fond que plaisant et burlesque.

Les Chinois font un grand usage de lanternes faites et travaillées avec beaucoup de délicatesse. La plus solennelle de leurs fêtes se nomme *Fête des Lanternes*. On la célèbre le 15e de la première lune. Le jour de cette solennité, on allume dans tout l'empire des lanternes peintes et façonnées. Il y en a d'une si grande capacité, que trois ou quatre pourroient, dit-on, former un appartement. Elles sont enveloppées d'une étoffe de soie fine et transparente, sur laquelle on représente, avec les plus belles couleurs, des fleurs, des arbres, des rochers, des cavalcades, des vaisseaux qui voguent, des armées qui combattent, etc. La fête est toujours accompagnée de feux d'artifice, sur-tout dans les grandes villes. Comme les Chinois excellent dans la Pyrotechnie, ils ont l'adresse de représenter dans leurs feux toutes sortes d'objets au naturel ; si c'est, par exemple, une treille, les ceps de la vigne, les branches, les feuilles, les grains, se distinguent par leur couleur propre ; les grappes sont rouges, les feuilles paroissent vertes, et le bois blanchâtre. Quelques auteurs nationaux donnent pour origine à cette fête la mort de la fille unique d'un mandarin adoré dans la province.

En architecture, on appelle *lanterne* une espèce de petit dôme, ou de petite tour ouverte de tous les côtés, que l'on construit au sommet d'un grand, pour servir d'amortissement, comme aux Invalides, à la Sorbonne, au Val-de-Grace, quelquefois aussi pour empêcher la pluie de tomber dans l'ouverture du dôme ou de la coupole. Selon quelques auteurs, les anciens étoient aussi dans l'usage de couvrir d'une lanterne l'ouverture des coupoles, et ils pensent que le *tholus* dont parle Vitruve, n'est autre chose que ce que nous appelons la lanterne. Selon d'autres, dans le nombre desquels se trouve Winckelmann, le *tholus* des anciens est la coupole elle-même (*V.* THOLUS) ; on ne trouve point de coupole antique avec une lanterne, et cet amortissement paroît en effet nuire à la simplicité majestueuse d'un beau dôme. On place quelquefois une lanterne sur un comble, soit pour y placer une cloche, comme à l'ancien Hôtel-de-Ville à Paris, aujourd'hui l'hôtel de la Préfecture, soit pour donner du jour à un corridor, ou à une galerie, ou à un escalier situé au-dessous.

On appelle encore *lanterne*, dans une église, ou une salle d'audience, une espèce de petite tribune de menuiserie, décorée de sculpture et de dorure, fermée de vitrages ou de jalousies, où l'on se place pour assister au service divin ou à quelque audience, sans être vu.

LANTERNE DE DÉMOSTHÈNES. *V.* CHORAGIQUES (MONUMENS.)

LANTERNE MAGIQUE ; une trop grande célébrité l'a presque rendue ridicule aux yeux de bien des gens. Cet instrument de dioptrique, inventé par le Père Kircher, a la propriété de faire paroître en grand sur une muraille blanche des figures peintes en petit sur des morceaux

de verre mince, et avec des couleurs très-transparentes. Dans la lanterne magique, on éclaire fortement par-derrière le verre peint, sur lequel est placée la représentation de l'objet, et on place par-devant, à quelque distance de ce verre, deux autres verres lenticulaires qui ont la propriété d'écarter les rayons qui partent de l'objet, de les rendre divergens, et par conséquent de donner sur la muraille ou sur la toile blanche opposée, une image beaucoup plus grande que l'objet peint sur le verre. On place ordinairement les deux lentilles dans un tuyau où elles sont mobiles, afin que l'on puisse les approcher ou les éloigner l'une de l'autre suffisamment pour reporter distinctement l'image au-dehors. On peut éclairer la lanterne magique ou par le soleil ou par la lumière : dans le premier cas, ses effets sont semblables à ceux du microscope solaire; dans le second cas, il y a dans la lanterne un miroir sphérique qui réfléchit vivement la lumière, et éclaire ce qui est peint sur le porte-objet; l'image passant à travers ces différens verres lenticulaires, va se retracer au-dehors avec netteté. On fait des lanternes magiques avec un seul verre lenticulaire; leur multiplication ne sert qu'à augmenter l'effet. On en peut faire aussi de toute grandeur, en y plaçant des verres dont le foyer soit en même proportion. Il en sera de même pour les verres destinés à recevoir les objets peints; mais on aura soin d'employer le verre blanc de Bohême, et de les tailler en bandes plus ou moins longues et larges, suivant la capacité de la boîte. On trouvera dans le *Dictionnaire de l'Industrie*, publié par Duchesne, les détails les plus étendus sur la construction de la lanterne magique, et sur la préparation des verres peints, qui en font la partie la plus essentielle. Voyez aussi l'*Encyclopédie* par ordre de matières, et les différens traités de *Récréations amusantes*. Il suffit d'assurer, relativement à l'art, que quelques lanternes magiques sont accompagnées de verres peints avec soin; la plus belle que l'on connoisse est celle de M. Carmontel, auteur des proverbes dramatiques, dont les sujets sont piquans et peints avec esprit.

Lantin, nom impropre donné dans les ateliers à la statue d'Antinoüs qui étoit au Capitole, et qui se voit maintenant au musée Napoléon. Il vient de l'habitude de ne dire que la moitié du mot *l'antin*oo.

Lanx; espèce de plat, ainsi nommé, selon Vossius, à cause de sa latitude. Cette étymologie doit paroître forcée, car il y a loin de *lanx* à *latitudo*. Du reste, il est certain que les Romains avoient souvent dans leur buffet des *lances* d'un poids énorme. Drusillanus, esclave de l'empereur Claude, dispensateur, ou autrement, trésorier de l'Espagne, avoit une *lanx* d'argent du poids de cinquante livres. Il étoit d'usage de voir dans les Bacchanales des réchauds de parfums placés sur des *lances* ou plateaux. Entr'autres monumens qui le prouvent, on peut citer un bas-relief gravé au tom. IV du musée Pio-Clémentin, tab. 21. Ces plateaux, à-peu-près de même forme que celui désigné à tort sous le nom de *bouclier de Scipion* (*V*. Boucliers votifs), servent, dans le rit romain, à recevoir les offrandes; ils sont d'une matière et d'un travail plus ou moins riches, mais rarement historiés. Dans le rit grec, au contraire, ils sont ornés de sujets de la bible; on s'en sert pour y mettre le pain bénit.

Lapidaire, Lapidarius. Dans une inscription rapportée par Spon, ce mot indique un tailleur de pierre. Ordinairement on désigne par le mot *lapidaires*, les ouvriers qui taillent les pierres précieuses.

Lapidaire (Style). *V.* Inscriptions.

Lapidem pingere; cette expression est employée par Pline au commencement du trente-cinquième livre, pour désigner l'opération par laquelle les anciens savoient peindre sur le marbre les veines qu'on y desiroit et que le marbre n'avoit point. Les anciens se servoient aussi quelquefois du marbre pour y exécuter des peintures, comme on le voit par un monochrome figuré sur la première planche du premier volume des peintures d'Herculanum. *Voyez* Marbre.

Lapis basanites. *V.* Basalte.

Lapis, Lapis lazuli. *Voyez* Lazulite.

Lapis specularis (*pierre spéculaire*); les anciens s'en servoient pour en faire des vitres. *Voy.* Fenêtre, t. 1, p. 595.

Lapithes (Danse des); elle s'exécutoit au son de la flûte à la fin des festins, pour célébrer quelque grande victoire. On croit qu'elle fut inventée par Pirithoüs. Elle étoit difficile et pénible, parce que c'étoit une imitation des combats des Centaures et des Lapithes. Les différens mouvemens de ces monstres moitié hommes, moitié chevaux, qu'il étoit nécessaire de rendre, exigeoient beaucoup de force; c'est par cette raison qu'elle fut abandonnée aux paysans. Lucien nous apprend qu'eux seuls l'exécutoient de son temps.

Laque, nom commun à plusieurs espèces de pâtes colorées dont on se sert dans la miniature et l'enluminure; ce sont des teintures de couleur jaune, rouge, bleue et verte, qu'on extrait de différens végétaux. La *laque* rougeâtre et tirant sur le pourpre se nomme aussi *laque de Venise*, *laque colombine* et *laque liquide.* Mais on appelle plus particulièrement *laque* une sorte de résine qui vient des Indes occidentales, et qui est produite par l'insecte nommé *coccus lacca;* elle entre dans la composition de la cire d'Espagne. On appelle aussi *laque* le beau vernis noir ou rouge que les Chinois composent avec la liqueur qu'ils tirent du vernicier, du badamier et de l'augier, et dont ils couvrent plusieurs meubles plus ou moins précieux, selon la finesse et le poli de ce vernis; les plus anciens meubles de cette espèce sont les plus estimés: on les appelle meubles de vieux laque: on n'a pu encore imiter parfaitement ce *Laque;* en ce sens, ce mot est masculin.

Laquear. *V.* Lacunar.

Laquearii, nom des ouvriers qui faisoient les *laquearia.*

Laqueatores; on appeloit ainsi quelquefois les gladiateurs qui sont plus connus sous le nom de *retiarii, retiaires.* Voy. ce mot, et Gladiateurs, t. 1, p. 689.

Laraire, *Lararium*, oratoire, chapelle domestique, destinée spécialement, chez les Romains, au culte des dieux Lares. Chacun y honoroit encore d'un culte singulier les divinités particulières de sa famille, de sa maison, et y déposoit leurs images en petit. Alexandre Sévère avoit deux espèces de *laraire*, l'un très-retiré, où étoient placées les images de ses ancêtres, ainsi que celles des bons princes déifiés, et des personnages les plus estimés pour leurs mœurs, parmi lesquels on voyoit Apollonius, Orphée, etc.; dans un autre laraire, moins retiré, se trouvoient les hommes célèbres par leurs talens, Virgile, Cicéron, Achille, etc. Chaque jour l'empereur leur offroit à tous un sacrifice.

Lard (Pierre de); variété du talc, qui est appelée ainsi à cause de son aspect graisseux, et parce qu'elle est très-onctueuse au toucher. C'est la substance dont les Chinois font des magots; c'est pourquoi M. Haüy lui a donné le nom

de *talc glaphique*, c'est-à-dire propre à la sculpture ; par la même raison M. Klaproth l'a appelé *agalmatolithe*, c'est-à-dire pierre à figures. M. de Veltheim pense que la pierre de lard étoit la matière des vases murrhins. *V.* Stéatite.

Large ; ce mot, dans le langage de l'art, est employé tantôt comme adjectif, tantôt comme substantif. Il signifie, soit dans la composition, soit dans le dessin, soit enfin dans la manière, un certain caractère opposé à la maigreur et à la sécheresse. La manière *large* a l'agrément de la facilité, elle est même fondée sur la vérité, car la nature frappe bien plus nos regards par ses effets *larges* que par ses petits détails. Le grand maître peint *largement*, parce qu'il voit en grand la nature, parce qu'il l'observe en masse, et n'est pas obligé de la tâtonner dans ses petites parties. Quand on voit grandement les formes et les effets, on produit un ouvrage qui est *largement* fait. Les cheveux sont d'une finesse qui échappe presque à la vue, mais leur ensemble peut former de *larges* masses. On doit draper par *larges* plis, principalement sur les grandes formes. Une foule de plis étroits en détruiroit l'unité, et auroit le désavantage d'offrir des multitudes de petites lumières et de petites ombres qui fatigueroient la vue. L'ouvrage entier doit être distribué par larges masses de clair et de brun : c'est par ce procédé seulement qu'il produit de l'effet. Le *large*, relativement aux arts libéraux, tient donc, comme on le voit, d'assez près au grand, et l'on peut dire que c'est la manière d'Homère, comme c'est le style du Corrège. Le grand est leur caractère : le large est, pour ainsi parler, leur moyen. Ils ont dans les plans, une certaine simplicité qui met à l'aise le lecteur, une distribution qui se comprend sans peine, et qui fait que l'esprit et les regards marchent librement dans les routes qui leur sont tracées. Si l'on peint *largement*, on dessine de même ; d'abord, en ne se servant point d'un crayon aigu, mais d'un crayon émoussé qui forme des hachures nourries ; ensuite en établissant largement les masses d'ombre et de lumière, et mettant sur les derrières peu de travaux. Quand la *largeur* du dessin est relative au trait, il faut entendre, par cette expression, que l'artiste établit de grandes formes, et ne s'arrête point aux formes mesquines de la nature. Un trait est *large* et moelleux lorsqu'il n'est pas l'ouvrage d'un crayon maigre.

Large ; dans nos vieilles musiques, ce nom désigne une sorte de notes dont on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits, non-seulement par les côtés, mais aussi par le milieu de la note.

Largesses ; c'étoit par des largesses que ceux des Romains qui aspiroient aux charges achetoient les suffrages du peuple. Sur la fin de la République, elles consistoient en argent, en blé, en pois, en fèves ; et la dépense à cet égard étoit prodigieuse. Jules-Cæsar, avant de partir pour l'Espagne après sa préture, y consomma plusieurs millions. Le peuple étoit tellement habitué aux *largesses*, que les empereurs, pour se maintenir sur le trône, furent obligés de les continuer. Ces largesses prirent le nom de *congiaires* (*Voyez* ce mot), et celles qu'ils faisoient aux troupes, celui de *donatifs*. Plusieurs médailles sont consacrées à rappeler ces largesses. Cet usage a duré dans le Bas-Empire ; un grand officier avoit le titre de *Comte des Largesses* ; il a duré dans le moyen âge. Anciennement en France, on appeloit *largesses*, quelques légères libéralités que les rois distribuoient au peuple dans certains jours solennels. Ils faisoient apporter des ha-

naps ou coupes pleines d'espèces d'or et d'argent; et après que les hérauts avoient crié *largesses*, on les distribuoit au public. Quelques auteurs ont écrit que depuis l'entrevue de François I et d'Henri VIII, près de Guignes en 1520, il n'avoit plus été fait mention de *largesses* dans notre histoire. On en concluroit à tort que cet usage auroit pu être aboli. Il s'est toujours conservé et n'a fini qu'avec la monarchie. Il y a eu des largesses au mariage de Louis XVI, et même sous son règne. Depuis long-temps elles consistoient en distribution de pièces d'argent et de monnaie de billon, mais sur-tout en comestibles, tels que pain, jambons, vin, etc.

Larghetto, diminutif de *largo* (*V.* ce mot); il annonce un mouvement un peu moins lent que le *largo*, plus que l'*andante*, et très-approchant de l'*andantino*.

Largitio, nom latin des *largesses* faites au peuple romain. *V.* Largesses.

Largo; ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'adagio et le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs sons, étendre les temps et la mesure, etc. Ce mouvement convient donc pour exprimer des passions qui se manifestent avec une lenteur solennelle, pour la tristesse mélancolique, pour une dévotion un peu sombre. Pour ne pas devenir ennuyeux, il faut que le *largo* ne soit pas long.

Larme; ornement funèbre en forme de larme d'eau, dont on se sert en peinture et en sculpture, dans la décoration des mausolées et des catafalques, comme d'un attribut de la tristesse et de la douleur. On appelle encore larmes, de petits ornemens en forme de cônes tronqués, dont on place ordinairement six sous chaque triglyphe de l'architrave de l'ordre dorique; quelques auteurs les dérivent des gouttes de poix ou de cire que les anciens architectes appliquoient sur les triglyphes qui, dans l'origine, étoient des têtes ou extrémités des poutres, afin de les préserver de l'humidité; selon d'autres, c'étoient dans l'origine les têtes des chevilles qui servoient à fixer les poutres à l'architrave. Aujourd'hui ces ornemens sont insignifians et pourroient être supprimés sans que le bon goût eût à s'en plaindre. *Voy.* Larmier.

Larmier; on appelle ainsi le plus fort membre carré d'une corniche, dont le plafond est ordinairement creusé en canal, pour faire égoutter l'eau, et la faire tomber goutte à goutte, comme des larmes, loin du mur qui est au-dessous. C'est de-là que vient à ce membre, en français, le nom de *larmier*; peut-être qu'il faut même rapporter à cela l'usage d'orner de larmes l'architrave de l'ordre dorique. Ordinairement le larmier n'est pas décoré, mais tout-à-fait uni; quelquefois cependant il a des cannelures, ainsi qu'on le voit au portique du temple de Marc-Aurèle et de Faustine à Rome, et à l'entablement dont sont surmontées les trois colonnes qui sont dans le *Campo vaccino*. Le bord extérieur du canal du larmier, se nomme *mouchette*; mais les ouvriers nomment *mouchette* le larmier même. On l'appelle aussi *couronne* et *gouttière*. *Larmier* désigne aussi une espèce de plinthe, pratiquée sous l'égout du chaperon d'un mur de clôture, ainsi que le couronnement d'une souche de cheminée. Le *larmier gothique* ou *à la moderne* est une espèce de plinthe dont la surface supérieure est inclinée, et dont le dessous est creusé en canal rond, pour jeter les eaux loin du mur: telles sont les assises qui forment les appuis de croisées, les plinthes des façades de maisons ou de ponts, et le couronnement des piles, ou avant et arrière-becs,

construits par les Goths. On appelle *larmier bombé et réglé*, toute fermeture de porte ou de croisée, cintrée par la face, et droite par son profil.

Lasanophore, Lasanum. *V.* Latrines.

Lascif (Genre). *Voyez* Licencieux.

Lascives (Peintures). *Voyez* Licencieux.

Lasciveté; Cochin l'a désignée par une femme jeune et richement vêtue, qui se regarde dans un miroir, et s'occupe de sa toilette; sur ses genoux, sont des passereaux qui se caressent.

Laser et Laserpitium. *Voyez* Silphium.

Laticlave; c'étoit un ornement de la tunique des sénateurs romains et de quelques autres magistrats, qui en prirent le surnom de *laticlavii*. On a nommé de-là *tunica clavata*, la tunique sur laquelle des bandes de pourpre étoient appliquées en forme de galon sur le devant, au milieu et dans toute sa longueur. Si la bande étoit large, la tunique s'appeloit *laticlave;* si elle étoit étroite, la tunique prenoit le nom d'*angusticlave*. Les principaux magistrats portoient la première; la seconde appartenoit aux chevaliers. Ces deux sortes de tuniques qui servoient à distinguer les emplois parmi les gens de qualité, étoient opposées à celle qui se faisoit tout unie, sans bandes, qu'on nommoit *tunica recta*, et qui étoit destinée aux personnes qui n'avoient point de part à l'administration des affaires. Beaucoup de savans se sont imaginés que les bandes ou galons de ces tuniques étoient comme brochés en têtes de clous, invraisemblance qui a été réfutée par plusieurs écrivains. La tunique *laticlave* se portoit sans ceinture, et étoit un peu plus longue que la tunique ordinaire. Sous la République, les consuls, les édiles, les préteurs, et ceux qui triomphoient, en étoient honorés; mais les fils des sénateurs n'en étoient décorés qu'à l'âge de vingt-cinq ans. Cæsar fut le premier qui, voulant élever Octave son neveu, dont il avoit conçu de grandes espérances, lui donna le privilége du *laticlave* avant le temps marqué par les loix. Celui-ci étant parvenu à la suprême puissance, crut à son tour devoir accorder de bonne heure ce même privilége aux fils des sénateurs, en les admettant à l'administration des affaires. Ainsi le *laticlave* devint, en quelque sorte, l'ordre de l'empereur. Il en revêtit à sa volonté les magistrats, les gouverneurs de provinces, les tribuns et les pontifes même. Il paroît que, sous ses successeurs, les premiers magistrats des colonies et des villes municipales obtinrent la même faveur. Ensuite les empereurs la prostituèrent indistinctement à toutes leurs créatures. Enfin l'honneur du *laticlave* passa aux dames romaines et même aux étrangères.

Latomiæ, *Latomies;* anciennes carrières abandonnées, et qui servoient de prison à Syracuse et à Rome. Celles de Syracuse, appelées aujourd'hui *le Tagliate*, furent célèbres sous Denys le tyran et sous Verrès : celles de Rome étoient pratiquées dans les flancs du mont Capitolin, et leur entrée communiquoit au *Tullianum*.

Latrines, lieux publics chez les Romains, où alloient ceux qui n'avoient point d'esclaves pour vider ou laver leurs bassins d'aisance. Varron dérive ce mot de *lavare*, dont on a fait par conséquent *lavatrina*, *latrina*, lieu destiné à se laver, à se nettoyer. Cette étymologie paroîtra d'autant plus vraisemblable, que, selon le même auteur, les anciens Romains appeloient *lavatrina*, ce que depuis ils ont nommé *balneum*, endroit propre à se baigner. Cependant il seroit plus naturel peut-être de trouver la racine

de ce mot dans le verbe *latere*, être caché, parce que la salle du bain et sur-tout le cabinet privé devoient être, chez les anciens comme chez les modernes, dans la partie la plus retirée de la maison. Quoi qu'il en soit, le passage de Varron a fait dire à quelques interprètes, qu'il y a eu à Rome, dans les premiers temps, non pas précisément des bains publics, mais des édifices divisés en petites cases particulières où les hommes et les femmes se lavoient; car alors on ne se baignoit que les bras et les jambes. Ces sortes de *lavatoires* avoient la forme de chaises percées à large bord, au fond desquelles étoient des bassins, qui servoient indistinctement à se laver et à soulager les besoins de la nature. C'est peut-être ce qui donna l'idée des *latrines publiques ;* elles étoient en grand nombre à Rome, et distribuées dans les différens quartiers de la ville. On les nommoit encore *sterquilinia.* Sénèque nous apprend, dans ses épîtres, qu'elles étoient couvertes et garnies d'éponges. La nuit, des eaux courantes arrosoient toutes les rues où l'on jetoit des ordures; mais les riches avoient pour leur usage des bassins, *lasana*, que des esclaves, appelés *lasanophores*, alloient vider à la brune dans les égouts dont toutes les eaux se rendoient au grand cloaque, et de-là dans le Tibre. En fouillant dans les ruines du palais des des Cæsars, au mont Palatin, on a trouvé, vers la fin du siècle dernier, des *latrines* en marbre; les siéges et leurs supports étoient de cette matière. Des incrustations calcaires qui subsistoient dans les murs, ont fait croire que le pavé étoit couvert d'eau à quelques pouces de hauteur, et que les pieds devoient y être plongés. On ne trouve point dans les écrits ni dans les bâtimens qui nous sont restés des anciens, qu'ils aient eu des fosses privées, telles qu'on en voit aujourd'hui.

Lavagna. C'est une espèce de pierre d'ardoise qui se tire des carrières auprès de Gènes, et qui est propre à recevoir des peintures dans les lieux où la toile pourriroit. Il y a des tableaux peints sur cette ardoise, dans l'église de Saint-Pierre à Rome, entr'autres un du Civoli, représentant Saint Pierre qui guérit un boiteux à la porte du temple. Il y a au Musée Napoléon un tableau peint sur ardoise des deux côtés, par *Daniel di Volterra.*

Laver ; dans le dessin des plans d'architecture civile, militaire et navale, c'est coucher avec un pinceau une teinte égale de couleur délayée avec de l'eau simple, ou de l'eau gommée, ou une teinte de couleur qu'on adoucit d'un ou des deux côtés avec de l'eau pure, pour donner aux plans, autant qu'il est possible, une apparence naturelle, par les ombres et par l'imitation des matières dont on se servira dans la construction. *V.* Lavis.

Laver, se dit, dans la charpenterie, de toute pièce de bois dont on ôte les traits de scie avec la besaiguë, pour la dresser et l'aviver.

Lavis (Dessin au); c'est cette espèce de dessin où, au lieu de crayon ou de plume, on se sert de pinceau pour *coucher* les couleurs; c'est en cela que le *lavis* diffère principalement de la miniature qui se fait en pointillant. De toutes les manières de dessiner, c'est la plus expéditive. Les dessins lavés se font sur un trait de plume, de crayon, et quelquefois de pinceau. On emploie le *lavis* sur-tout pour les plans d'architecture civile, les plans de fortification, les plans de vaisseaux, etc. et on le fait soit par des teintes plates, soit par des teintes coupées, soit par des teintes adoucies. On peut laver de plusieurs couleurs; les plus usitées sont : la gomme-gutte, le safran, le verd d'eau, l'encre de la Chine, l'encre commune, l'in-

digo, l'outremer, la graine d'Avignon, la laque, le bistre, le carmin; en général les couleurs rembrunies et transparentes sont les meilleures. Le carmin est la seule couleur qu'on délaye avec de l'eau gommée, toutes les autres étant gommées dans leur préparation lorsqu'on les achète. Par le mélange de quelques-unes de ces couleurs on en compose d'autres dont on pourroit avoir besoin. Dans les dessins lavés d'une seule couleur, on marque les jours et les ombres par des teintes plus ou moins fortes. On adoucit sur les jours en diminuant les teintes par de l'eau claire, et on les fortifie de couleurs plus chargées dans les ombres.

Quant à la *gravure en manière de lavis*, voyez à l'article GRAVURE, t. 1, p. 738 et 753.

LAVOIR; réservoir d'eau avec une bordure de pierres plates dont la surface supérieure est inclinée; il sert à y laver le linge dans les grands établissemens, tels que les hôpitaux, les communautés, etc. Lavoir se dit aussi pour *lave-main*. La forme du lavoir se remarque fréquemment sur les vases grecs. Le quatrième volume de la collection du chevalier Hamilton, publiée par M. Tischbein, en contient plusieurs. La planche XV du premier volume de mes *Monumens inédits* offre la peinture d'un vase grec qui représente une ablution des mains; on y voit une femme nue se laver les mains dans un lavoir qui a la forme d'une grande coupe, et qui est soutenu par une colonne cannelée. Il paroît que quelquefois les urnes cinéraires ont servi de lavoirs, sur-tout dans le moyen âge.

LAVORO DI COMMESSO; on donne quelquefois ce nom à la mosaïque de Florence, composée de morceaux de marbre d'un certain volume. *V.* MOSAIQUE.

LAURÉ; les antiquaires ont adopté ce mot pour désigner ce qui est orné d'une couronne de laurier, et principalement les têtes des empereurs romains qui sont figurés avec cette coiffure sur la plupart de leurs médailles. *V.* LAURIER.

LAURENTINUM, nom d'une des maisons de campagne de Pline. *V.* JARDIN, VILLA.

LAURIER (*Laurus*); cet arbre étoit consacré à Apollon, parce que Daphné, fille du fleuve *Lado* en Thessalie, dont il avoit été amoureux, a été changée en laurier. (Voyez *Dict. Mythol.* DAPHNÉ.) On tiroit des présages dans les temps les plus reculés par les feuilles du laurier, et c'est pour cela peut-être que le laurier a été consacré à Apollon, divinité qu'on croyoit être celle des présages. Il paroît aussi par plusieurs monumens antiques, que le *trépied d'Apollon* étoit anciennement fait de bois de laurier, ou que c'étoit un laurier tenant au sol par trois racines, près duquel ensuite on rendit l'oracle. Sur tous les monumens antiques, Apollon est représenté couronné de laurier. Mais il y a encore d'autres divinités qui sont figurées de même, tels sont Vulcain, Hercule, Janus, Æsculape, Vesta, la déesse Salus, les dieux Pénates, et Rome elle-même. On se servoit du laurier dans différentes fêtes, sur-tout dans la *fête Apollinaire* appelée *Daphnéphorie*, sur laquelle on peut consulter principalement les auteurs sur les fêtes des Grecs, qu'on trouve réunis dans le septième volume du *Thesaurus Antiquitatum Græcarum*, par GRONOVIUS. Dans presque toutes les solennités publiques, les Romains ornoient leurs portes de lauriers, mais sur-tout dans la fête de Janus, au 1er janvier, ils mettoient du laurier et des guirlandes de fleurs, etc. à leurs portes dès la pointe du jour. Dans les *Palilia* ou *jour de la Naissance de Rome*, fête célébrée le 21 avril par les bergers en l'honneur de Palus, dieu

tutélaire des champs, et dont Ovide, dans le quatrième livre de ses Fastes, raconte les cérémonies, les bergers purifioient leurs bestiaux et leurs étables avec des branches de laurier mouillées, et ils faisoient des fumigations autour des étables de leurs bestiaux avec du soufre et des feuilles de laurier. La *daphnomantie*, ou la divination à l'aide du laurier, avoit lieu en approchant une branche de laurier très-près du feu. Si elle faisoit entendre un bruit de décrépitation, on regardoit cela comme un augure favorable; mais s'il brûloit sans bruit, ou si les feuilles ne faisoient que sécher, c'étoit un très-mauvais présage.

On se servoit encore du laurier pour *consulter les morts* sur les événemens; la nuit on en mettoit sous l'oreiller pour avoir des rêves heureux. Une couronne de laurier vue dans le sommeil étoit regardée comme l'indice de richesses et d'honneurs. Ce n'étoit pas seulement *la Pythie* qui se servoit de laurier, mais les prêtres des autres divinités en faisoient aussi usage. Les devins de la Pythie rendoient les oracles en mâchant des feuilles de laurier, parce que, selon *Tzetzes*, il *produit une fureur divine. Hésiode*, dans le 1er livre de la Théogonie, dit pour cette raison qu'il est devenu poète après avoir goûté du laurier. Ceux qui vouloient prédire l'avenir ceignoient toujours leur front de laurier. Les avenues des temples étoient plantées de beaucoup de lauriers. Ceux qui consultoient les oracles avoient aussi la tête ceinte de laurier, en tenoient des branches dans la main, et retournoient chez eux toujours couronnés de branches de cet arbre. Enfin ceux qui croyoient les dieux irrités contre eux, tenoient aussi une branche de laurier dans la main, et avouoient ainsi publiquement que la divinité étoit irritée contre eux. Dans les *expiations* et les *consécrations*, on se servoit de branches de laurier pour faire les aspersions. Dans le temps où les Romains ne connoissoient pas encore l'encens, ils brûloient du laurier dans les sacrifices. Les victimes étoient parées de guirlandes de laurier, et lorsque le feu des *Vestales* étoit éteint, on le rallumoit en frottant deux morceaux de bois de laurier l'un contre l'autre. On se servoit encore du laurier dans les enchantemens. On croyoit qu'il inspiroit aux hommes ou l'amour ou la haine. Selon *Ovide*, dans ses Fastes, les négocians avoient coutume d'asperger leurs marchandises en se servant de branches de laurier. Il étoit de plus regardé comme un remède contre les enchantemens. C'est ce qui explique aussi le proverbe grec qui signifie *je porte un bâton de laurier*, dont se servoient sans doute ceux qui avoient heureusement échappé à des embûches qu'on leur avoit dressées.

Les poètes se couronnoient souvent de laurier pour réciter leurs vers. Le *laurier* étoit aussi le prix qu'on donnoit anciennement aux poètes, qu'on appeloit pour cela *poètes laurés*, ou aux autres vainqueurs dans les différens jeux. D'après le témoignage de *Nicolas Damascenus*, les Lacédémoniens alloient autrefois au combat couronnés de lauriers; et Philippe, père d'Alexandre, lorsqu'il entreprit une expédition contre les Phocéens, fit prendre à ses soldats des lauriers, et vainquit ainsi les ennemis des Thébains. Le laurier, selon Pline, étoit le signe de l'armistice. Sur le laurier, comme *signe de la reddition*, on peut lire le septième chapitre du huitième livre d'*Hérodien*. Selon Pline, le laurier étoit aussi employé pour indiquer que les affaires avoient réussi. C'est pour cela que les *litteræ laureatæ* ou *lettres laurées* annonçoient de bonnes nouvelles. Il y en avoit de deux sortes, les unes étoient envoyées par les généraux à Rome, les

autres alloient de Rome dans les provinces de l'empire, pour faire connoître des événemens heureux. On peut consulter sur ces lettres la dissertation de BERGER, *de litteris laureatis ;* Wittenberg, 1711.

Les soldats vainqueurs portoient des armes ceintes de lauriers. Sur les médailles on voit souvent la Victoire ornant les trophées de couronnes de laurier. *Romulus,* après avoir vaincu les *Cœninates* et les *Antemnates*, fit son entrée triomphale à Rome, la tête couronnée de lauriers. Dans la cérémonie du triomphe, le général entroit dans la ville de Rome, au jour fixé par le sénat; il étoit habillé du vêtement triomphal, il tenoit dans la main droite un sceptre d'ivoire, dans la gauche une branche de laurier; une Victoire palmifère et ailée tenoit une couronne de laurier au-dessus de la tête du triomphateur. L'armée entière étoit non-seulement couronnée de laurier, mais chaque soldat portoit encore dans sa main une branche de laurier. Enfin les parens du triomphateur, les musiciens, les licteurs, et en un mot presque tous ceux qui assistoient au triomphe, étoient couronnés de laurier. Lorsqu'on étoit parvenu au temple de Jupiter Capitolinus, le laurier triomphal étoit déposé dans le sein de Jupiter. SUÉTONE, dans la vie de Domitien, chapitre 6, rapporte un exemple singulier d'une couronne de laurier apportée à Jupiter sans aucune pompe triomphale. On peut aussi consulter sur cet objet le panégyrique de PLINE en l'honneur de Trajan. Lorsque la victoire ne sembloit pas être assez importante pour accorder un triomphe, on faisoit une *ovation* dans laquelle on n'employoit pas le laurier, mais le *myrthe*. Cependant plusieurs auteurs, entr'autres *Alexander ab Alexandro*, pensent que quelquefois on accordoit aussi à ces derniers une couronne de laurier. Mais où prenoit-on la quantité de lauriers nécessaire pour les triomphes? PLINE, dans le dernier chapitre de son quinzième livre, et SUÉTONE, dans sa vie de Galba, disent qu'une poule blanche, enlevée par un aigle, avoit laissé tomber de son bec sur les genoux de Livie une branche de laurier, que celle-ci avoit plantée dans la terre, et qui avoit produit un bois si considérable, que les Cæsars et ceux qui triomphoient y cueilloient le laurier pour la cérémonie, mais qu'on avoit soin de replanter toujours de nouveaux arbres, à mesure qu'on en coupoit. On a observé, ajoutent-ils, que l'arbre planté par Néron a séché, et que dans la dernière année de Sénèque toute la forêt a été consumée par un incendie. Le peuple et les chefs des Romains se couronnoient de lauriers non-seulement dans les triomphes, mais encore dans plusieurs solennités, sur-tout pour les *jeux* et dans les spectacles, comme le disent SUÉTONE, dans la vie d'Auguste, chapitre 58, et TACITE, chapitre 55 du 2[e] livre de son histoire. On voit par plusieurs passages de TERTULLIEN, que même les particuliers qui donnoient des fêtes publiques ornoient souvent leurs portes de lauriers. Quelquefois le sénat et le peuple romain alloient au-devant des empereurs, lorsqu'ils retournoient à Rome, la tête ceinte de lauriers; et très-souvent on parsemoit les rues par où l'empereur devoit passer de branches de lauriers. Sur les médailles des rois grecs on voit leur tête ordinairement ornée d'une couronne de laurier. Selon Suétone, de toutes les prérogatives accordées à Jules Cæsar par le sénat, il n'y en eut aucune qui lui fît autant de plaisir que celle de porter continuellement une couronne de laurier, parce que cette couronne lui servoit en même temps à cacher la partie chauve de sa tête.

On rapporte à différens motifs l'usage de planter des lauriers devant les portes et dans les palais des empereurs. C'étoit, ou parce que cet arbre devient très-élevé principalement sur le mont Parnasse, consacré à Apollon, ou parce qu'il reste toujours verd, comme Apollon est toujours jeune, ou parce qu'il est le seul arbre qui n'est pas frappé par la foudre, du moins Auguste s'en couronna toujours parce qu'il avoit peur du tonnerre, ou par un certain pressentiment de l'avenir. La *porte des Consuls*, leurs *faisceaux*, et même quelquefois les *licteurs*, étoient décorés de laurier. Dans les repas on faisoit passer une branche de laurier et de myrthe, pour que ceux qui ne savoient pas jouer de la lyre chantassent des chansons de table, ces branches à la main. Par un passage du quatrième livre des Métamorphoses d'*Apulée*, on voit que dans les nôces les maisons étoient également ornées de guirlandes de lauriers. Cet arbre, enfin, fut aussi employé dans les cérémonies *funèbres*. Le cadavre avoit une couronne de laurier, et ceux qui avoient assisté étoient purifiés par des aspersions faites avec des branches de laurier. Les *urnes* et les *bustes* étoient aussi quelquefois décorés de laurier. Sur une médaille de Probus on voit le laurier entre deux Victoires. Souvent on le voit sur les médailles dans la main droite du vainqueur. Le laurier est dans la main de la Piété, de la Sécurité, de la Clémence, sur les médailles de Tibère, d'Hélène, femme de Constantius Chlorus, etc. Deux lauriers devant le palais de l'empereur se voient sur beaucoup de médailles rapportées entr'autres par OISEL, planche 92. On remarque le laurier, comme symbole d'Apollon, sur les médailles des villes Alabanda, Antiochia en Syrie, Athènes, Beroea, Chalcédon, Croton, Emisa, Héliopolis, Lappa, Nicæa, Nicopolis en Syrie, Tyrus, sur celles des Locriens, sur les médailles des familles Axsia, Caninia, Claudia, Cornelia, Junia; des empereurs Auguste, Néron, Vespasien, Domitien, Nerva, etc. Le laurier sortant du trépied, autour duquel s'entortille un serpent, s'observe sur une médaille de Nicomédie. Une branche de laurier dans la main d'Apollon se voit entr'autres sur les médailles d'Apollonia sur le Rhyndacus située en Mysie, de Cæsarée en Cappadoce, de Chalcédon, de Colophon, de Delphes, de Deultum, de Germe sur l'Hellespont, de Magnésie sur le Mæandre et sur le Sipylus, de Néapolis en Samarie; le même type se retrouve sur les médailles des empereurs Trajan, Caracalla, Trebonianus Gallus, Volusianus, Æmilianus, Valerianus, Gallienus, Quintillus. La branche de laurier est quelquefois dans la main d'une autre figure, souvent dans celle de l'empereur. On voit une branche de laurier devant un aigle se tenant sur la foudre avec les ailes déployées, sur une médaille de Beroea en Syrie, frappée sous Néron, et rapportée par WILDE dans ses *Selecta Numismata*, pl. 17. Un aigle tenant une couronne dans le bec, et placé sur une branche de laurier, sert de type à une médaille d'Othon, frappée à Antioche en Syrie, et rapportée par Vaillant. Il y a une branche de laurier et la lyre devant la tête d'Apollon, sur les médailles de Delphes.

LAZARE. Les Hébreux tenoient des Ægyptiens l'usage d'envelopper leurs morts de bandelettes entrelacées. On en a la preuve par deux monumens publiés par BUONARROTI dans ses *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vetro*, tab. VII. On y voit le Christ, une baguette à la main, ressuscitant Lazare, qui ressemble parfaitement à une mo-

mie. Dans les premiers siècles de l'Eglise, ce sujet se trouvoit souvent peint dans les cimetières, sur les sarcophages et sur les mosaïques. D'autres monumens sacrés retracent aussi cet événement, qui étoit regardé comme symbolique. Il n'est pas inutile d'observer que les premiers chrétiens avoient, dans certains pays, la coutume d'ensevelir leurs morts à la manière des Ægyptiens et des Juifs.

LAZARET; on appelle ainsi un grand édifice élevé à côté de quelques villes de la Méditerranée, et dont les logemens sont séparés et isolés; c'est là que les équipages des vaisseaux qui viennent du Levant, suspects de peste, sont gardés pendant quarante jours. C'est encore le nom qu'on donne à certains hôpitaux destinés à ceux qui ont une maladie contagieuse.

LAZULITE; ce nom vient du mot *azul*, par lequel les Arabes désignent cette pierre, la seule parmi les pierres argileuses qui soit traitée par les graveurs. Le *lapis* est une espèce de zéolithe non transparente et mêlée d'une petite portion de gypse. Cette pierre est d'un beau bleu, et parsemée de grains pyriteux que le vulgaire prend pour des traces d'or. Sa dureté est assez considérable pour étinceler sous le briquet; elle prend un beau poli, mais elle n'est cependant pas assez dure pour faire de beaux ouvrages: les anciens l'ont employée, il est vrai, mais on ne trouve aucun ouvrage en lapis qui soit bien travaillé. Il paroît par les descriptions de Théophraste et de Pline, que ces auteurs ont donné le nom de saphir à cette pierre; ils l'ont aussi appelée CYANUS. C'est du lapis qu'on obtient ce beau bleu appelé *outremer*, devenu aujourd'hui si rare. Il ne faut pas confondre le lapis avec la pierre arménienne, substance bleue colorée par le cuivre, qui n'étincelle pas sous le briquet, est extrêmement tendre, et ne peut servir à la gravure. Le lapis lazuli se trouve en Perse, en Natolie, en Chine, etc. On croit qu'il y est renfermé dans des roches granitiques. On en a trouvé aussi en Sibérie, près du lac Baikal; il y occupoit un filon où il étoit accompagné de grenats, de feld-spath et de fer sulfuré. La lazulite, sur-tout celle qui est d'un bleu pourpré et exempte de taches blanches, a été recherchée de tout temps par ceux qui taillent et polissent les pierres. On en fait des coupes et d'autres vases, des petites statues, des bracelets, etc. On la tailloit aussi en forme de plaques, qu'on faisoit servir à la décoration des autels ou des ouvrages destinés pour l'ameublement. La lazulite emprunte son plus grand mérite des ressources qu'elle offre à la peinture, en lui fournissant, ainsi qu'il a été observé, cette belle couleur bleue connue sous le nom d'*outremer*. Pour parvenir à l'extraire, on calcine d'abord la pierre, et on la réduit en poussière impalpable. On mêle ensuite cette poussière avec une pâte composée de matières résineuses, de cire et d'huile de lin, puis on sépare du mélange, par le lavage, une poudre qui, étant desséchée, fournit le bleu d'outremer. BOECE de Boot, dans les chapitres 123, 124 et suiv. de son *Histoire des Gemmes et des Pierres*, a décrit dans un grand détail cette opération qui exige beaucoup de temps et de soin. On peut aussi consulter à ce sujet l'*Encyclopédie méthodique*, arts et métiers, t. 1, 1re partie, pag. 219. (*Voy.* OUTREMER.) M. Thénard, chymiste de Paris, est parvenu à préparer le cobalt de manière à fournir une couleur bleue qui n'est pas de nature vitreuse comme les bleus de cobalt connus jusqu'à présent, qu'on peut facilement étendre sous le pinceau, en un mot elle n'a aucun des inconvéniens ni les teintes violâtres des bleus de cobalt, mais

toute la beauté qui fait rechercher à si juste titre l'outremer par les artistes. Quant à la durée de cette nouvelle couleur, si elle n'est pas la même que celle de l'outremer, du moins elle doit en avoir beaucoup; car pendant les plus fortes chaleurs des deux derniers mois de l'an XI, on l'a exposée aux rayons du soleil sans qu'on ait observé une altération sensible d'intensité, ce qu'une autre couleur n'auroit guère supporté. M. Thénard a communiqué son procédé à M. HUBERT, marchand de couleurs, quai de l'Horloge à Paris, où les artistes pourront se procurer à un prix très-modéré cette nouvelle substance, que la rareté et la cherté de l'outremer doivent leur rendre d'autant plus importante.

LAZUARDI. *Voy.* LAZULITE.

LAZUR. *Voy.* LAZULITE.

LEBES; nom d'une espèce de vase ou bassin qu'on donnoit aux vainqueurs dans les jeux publics. Le *lebes* n'avoit pas une forme parfaitement ronde; il étoit plus évasé par le haut que le TRÉPIED (*Voyez* ce mot) avec lequel, selon certains auteurs, on l'a mal-à-propos confondu. Celui-ci étoit de forme cylindrique, l'ouverture ou la bouche en étoit étroite. Aux jeux publics, il étoit d'usage d'exposer sur une table les prix destinés aux vainqueurs. Plusieurs médailles nous offrent des *lebetes* ainsi placés; on peut sur-tout en consulter une de Caracalla, dont Buonarroti a publié le dessin dans ses *Osservazioni sopra alcuni medaglioni antichi*, VIII, n° 3.

LÉCHÉ. Ce mot, en peinture, se prend toujours en mauvaise part. On appelle *léché* l'excès du fini. Le *léché*, plus ou moins vicieux, est absolument opposé au grand goût, à la grandeur du faire, au pinceau large, à la liberté, à la facilité, à la vivacité de l'exécution. Il est toujours condamnable dans de grands ouvrages, et si, dans les petits tableaux, il usurpe quelquefois le droit de plaire, il n'échauffera du moins jamais le spectateur, et parlera toujours foiblement à l'ame. Le peintre qui donne dans le *léché*, est d'ordinaire petit et minutieux: on peut même observer que plus il s'applique à finir ses ouvrages avec amour, plus il s'éloigne de l'effet général de la nature, qui, nous étonnant par sa grandeur, ne permet pas à notre attention de se fixer sur les détails. Une manière de finir, qu'on peut, d'après Reynolds, hardiment condamner, c'est lorsque l'artiste, pour éviter la dureté qui résulte de ce que la ligne extérieure tranche trop sur le fond, adoucit et éteint ses couleurs à l'excès. Voilà ce que les ignorans appellent finir précieusement, et qui ne sert qu'à détruire la vivacité des couleurs, et le véritable effet de l'imitation, lequel consiste à conserver le tranchant et la vaguesse des contours, au même degré qu'on le remarque dans la nature. Cet extrême adoucissement, au lieu de produire l'effet de la morbidesse, donne aux corps un air d'ivoire, ou de telle autre substance bien polie. Les portraits de Corneille Johnson paroissent avoir ce défaut; de sorte qu'il leur manque cette morbidesse qui caractérise la chair; tandis que dans les portraits de van Dyck, ce juste mélange de mollesse et de dureté est exactement observé. On trouve le même défaut dans la manière de van der Werf, comparée à celle de Teniers. Un maître habile offre toujours les beaux effets de la nature, ce qui est le seul objet du fini; le peintre *léché* frappe bien la vue d'un éclat éblouissant; mais il ne donne l'idée d'aucune imitation vraie.

LECTISTERNE (*lectisternium*), cérémonie religieuse pratiquée à Rome, dans des temps de calamités publiques, telles que la peste, et

dont l'objet étoit d'appaiser les dieux. La cérémonie du lectisterne consistoit en un festin que, pendant plusieurs jours, on donnoit au nom et aux dépens de la République, aux principales divinités, telles que Jupiter, Apollon, Diane, Cérès, Neptune, Mercure, la Fortune, etc. On dressoit dans un des temples de ces divinités, et auprès de l'autel, une table avec des lits autour, couverts de beaux tapis et de riches coussins, et parsemés de fleurs, sur lesquels on mettoit les statues des dieux en l'honneur desquels étoit célébré le festin. Chaque jour que duroit la fête, on servoit un repas magnifique, que les prêtres avoient soin de desservir le soir. Selon Tite-Live, le premier lectisterne fut célébré à Rome l'an 356 après la fondation de cette ville. Un mauvais hiver ayant été suivi d'un été encore plus fâcheux, la peste fit périr un grand nombre d'animaux. Comme le mal étoit sans remède, le sénat ordonna de consulter les livres des Sibylles; les duumvirs sibyllins rapportèrent que, pour faire cesser ce fléau, il falloit célébrer une fête avec des festins en l'honneur des divinités qu'ils désignèrent. On célébra pendant huit jours cette nouvelle fête, dont le soin fut confié aux duumvirs; dans la suite, on substitua à ceux-ci, pour cette fonction, le collége des *septemviri epulonum*. Pendant que duroit le lectisterne, les sénateurs, les patriciens avec leurs femmes et leurs enfans, quelquefois des tribus entières, ayant à leur tête le grand-pontife, alloient se rendre auprès des autels des divinités, chanter des hymnes en l'honneur des dieux; tous ceux qui assistoient à cette cérémonie, sur-tout les jeunes gens de parens libres, et les jeunes vierges, avoient la tête couronnée de fleurs, tenoient une branche de laurier dans la main, et portoient les *fercula* des dieux. (*V*. FERCULUM.) Les citoyens en leur particulier, pour prendre part à cette solennité, laissoient leurs maisons ouvertes, avec la liberté à chacun de se servir de ce qui étoit dedans: on exerçoit l'hospitalité envers tout le monde. C'étoit un temps de réconciliation; on mettoit fin à toutes sortes de procès et de dissensions; on ôtoit les liens aux prisonniers, et, par principe de religion, on ne remettoit point dans les fers ceux que les dieux en avoient délivrés. Tite-Live ne dit pas si ce premier lectisterne produisit l'effet qu'on en attendoit; mais, quant au troisième *lectisterne*, célébré à Rome pour obtenir encore la cessation d'une peste, ce même historien nous apprend, que cette cérémonie fut si peu efficace, qu'on eut recours à un autre genre de dévotion, qui fut l'institution des jeux scéniques, dans l'espérance que, n'ayant point encore paru à Rome, ils seroient plus agréables aux dieux. Valère Maxime, au commencement de son cinquième livre, fait mention d'un lectisterne célébré en l'honneur des trois divinités du Capitole, Jupiter, Junon et Minerve. Il observe que, conformément à l'usage des anciens temps, où les maris mangeoient couchés et les femmes assises, Jupiter, dans ce lectisterne, étoit couché, et les deux déesses assises sur des siéges. Le nom *lectisterne* désigne l'action de dresser des lits; il est dérivé de *lectus*, lit, et *sternere*, dresser, préparer, étendre. Le mot *lectisterne* désigne aussi quelquefois le lit même sur lequel on plaçoit la statue de la divinité en l'honneur de laquelle se célébroit la cérémonie du lectisterne dont on vient de parler. On voit un lectisterne figuré avec la statue de Jupiter, sur des deniers de la famille *Cœlia*, sur lesquels on lit le nom de L. CALDUS SEPTEMVIR EPULONUM. Sur une médaille de Sinope, on voit étendu sur un lec-

tisterne, Jupiter ayant un calathus sur sa tête, un aigle dans la main droite et la haste dans la gauche. Le même dieu se voit également sur un lectisterne, sur une médaille de Pergame ; auprès de Jupiter, sont une femme assise, et un homme qui paroît être là pour servir à table. Sur des médailles de Marc-Aurèle, de Lucille, d'Alexandre-Sévère, de Philippe le père, on voit souvent un lectisterne, sur lequel Isis, la Fortune, ou quelqu'autre divinité sont représentées assises. Sur une médaille de Néron, il y a sur un lectisterne une femme qui présente à manger dans un vase à un serpent. Quelques auteurs prennent cette femme pour Hygiée ; d'autres rapportent ce type à Agrippine, mère de Néron, qui vouloit être pour le peuple romain Hygiée salutaire. Sur des médailles de Titus, de Domitien, etc., il y a des lectisternes sur lesquels est placé un foudre. Plusieurs médailles de Faustine l'Ancienne nous offrent un lectisterne, avec le paon, ayant la queue développée, et la haste pure ou le sceptre. Ces médailles sont relatives à l'apothéose de cette princesse (*Voyez* APOTHÉOSE), indiquée quelquefois par le mot CONSECRATIO. Une médaille de Faustine Jeune, a pour type un lectisterne sur lequel sont assis deux jeunes enfans, c'est-à-dire Commodus et Antoninus qui étoient jumeaux ; on lit autour SÆCULI FELICITAS (félicité du siècle). Sur une autre de Septime-Sévère, on voit le lectisterne et la couronne de laurier, symboles de l'apothéose de l'empereur. Selon S. AUGUSTIN, *de Civitate Dei*, III, 17 ; SERVIUS, sur le 533e vers du troisième livre des Géorgiques de Virgile, et ACRON dans son Commentaire sur Horace, le *lectisternium*, c'est-à-dire le lit qui servoit dans la cérémonie du lectisterne, portoit aussi quelquefois le nom de *pulvinar*. Plusieurs auteurs ont confondu avec le lectisterne, le trône de certaines divinités qu'on voit souvent figuré sur des monumens ; cela peut avoir lieu à l'égard des lectisternes de déesses, qui, comme nous l'avons dit, étoient assises non pas sur un lit, mais sur une chaise. C'est ainsi que le trône de Vénus, qu'on voit sur la planche 29 du premier volume des Peintures d'Herculanum, et sur lequel est une colombe, peut être pris pour un lectisterne. *Voyez* TRÔNE.

On pourra consulter sur les lectisternes, le treizième chapitre du cinquième livre de TITE-LIVE ; GUTHERIUS, *de Jure Pontificio*, livre III, chapitre 9, dans le cinquième volume du *Trésor* de GRÆVIUS ; TRISTAN, dans le second volume, p. 403, de son *Historia Imperatorum ex numis illustrata* ; SPANHEIM, p. 193 du deuxième volume de son ouvrage *de usu et præstantiâ Numismatum* ; ELLROD, *de pulvinaribus sacris veterum Romanorum* ; Altorf, 1726, in-4°. — SCHUMANN, *de Lectisterniis Romanorum, in sacro codice frustra quæsitis* ; Lips. 1739. — LAURENTIUS, *de prandio et cœnâ Veterum*, chap. 21, dans le quatrième volume du *Trésor* de GRONOVIUS ; le même, dans le quatrième chapitre de son Traité *de Conviviis Veterum*, qui a été réimprimé dans le neuvième volume du *Trésor* de GRONOVIUS. — Le cinquième chapitre d'un autre Traité du même auteur, intitulé : *Varia sacra Gentilium*. — CHIMENTELLIUS, *de honore bisellii*, chapitre 31, dans le septième volume du *Trésor* de GRÆVIUS. — THOMASINUS, *de donariis Veterum*, chapitre 4, dans le douzième volume du *Trésor* de GRÆVIUS.

LECTULUS LUCUBRATORIUS ; on appeloit ainsi le lit sur lequel les anciens étoient étendus lorsqu'ils lisoient et même lorsqu'ils étoient

occupés à écrire. (*Voyez* Lit.) Dans ce dernier cas, ils appuyoient leurs tablettes sur les genoux. C'est une faute grossière contre le costume, de représenter un personnage de l'antiquité assis devant une table, et occupé à écrire. Les anciens n'étoient assis que lorsqu'ils enseignoient; alors ils se servoient d'une chaise qui avoit la forme d'un demi-cercle, et qu'on appeloit pour cette raison Hémicycle. (*Voyez* ce mot.) Les femmes ayant trouvé peu commode la position d'être couchées quand elles écrivoient, firent disposer leur chaise ou *cathedra*, de manière que les bras pouvoient en même temps servir de pupitre.

Légende; on appelle ainsi les mots gravés sur les médailles en ligne circulaire, autour des têtes ou des types; on distingue la légende de l'Exergue (*V.* ce mot) et de l'*inscription*, qui est l'assemblage des mots qui, sur le milieu de la médaille, tiennent la place d'un type. Chaque médaille porte d'après cela, deux légendes; celle de la tête et celle du revers. Quelquefois la première sert à faire connoître la personne représentée, par son nom propre, par ses charges, ou par ses surnoms; la seconde sert alors fréquemment à publier ses vertus, ses belles actions, à perpétuer le souvenir des avantages qu'elle a procurés à l'empire, et des monumens glorieux qui servent à immortaliser son nom. Quelquefois les qualités et les charges de la personne se lisent sur le revers, aussi bien que du côté de la tête; souvent elles sont partagées moitié d'un côté, moitié de l'autre; d'autres fois on les trouve sur le revers. Quelquefois le nom se lit sur les médailles des deux côtés, même sans presqu'aucune différence dans la légende. Quand les médailles n'ont point de têtes, les figures qui y sont représentées en tiennent lieu; et alors la légende du revers est une espèce d'inscription. Les médailles des villes et des provinces portent ordinairement pour tête le génie de la ville, ou celui de la province, ou quelqu'autre divinité qu'on y adoroit; alors la légende offre le nom de la ville, de la province, de la divinité, ou de tous les deux ensemble. Sur ces médailles, les revers offrent toujours quelques symboles de ces villes, souvent sans légende, sur-tout sur les médailles des plus anciens temps, plus souvent avec le nom de la ville, quelquefois avec celui d'un magistrat, etc. Sur les revers des médailles, les belles actions sont quelquefois figurées par des symboles, quelquefois aussi elles y sont véritablement représentées, et la légende en est l'explication. C'est ainsi que sur une médaille de Trajan, qui offre ce prince mettant la couronne sur la tête du roi des Parthes, on lit pour légende : rex parthis datus (*Roi donné aux Parthes*); sur des médailles d'Auguste, relatives à la prise de l'Ægypte, on voit un crocodile enchaîné à un palmier, avec cette légende : ægypto capta (*Prise de l'Ægypte*). Un grand nombre de légendes ne sont que les explications des symboles que nous offrent les types des médailles, qui doivent nous faire connoître les vertus des princes, certains événemens de leur vie, les honneurs qu'on leur a décernés, les services qu'ils ont rendus à l'Etat, les monumens de leur gloire, les divinités auxquelles ils ont particulièrement adressé leur culte, et dont ils ont cru avoir reçu une protection particulière; les légendes sont alors, pour ainsi dire, la clef des types, qui, sans cela, seroient quelquefois difficiles à expliquer. Parmi les médailles romaines, les types de celles des premiers empereurs sont toujours choisis et appliqués par quelque motif que la légende nous découvre; dans le Bas-Empire, au contraire, les mêmes

types et les mêmes légendes reviennent toujours indistinctement sous tous les empereurs. Les légendes qui expriment les bienfaits répandus sur les villes, sur les provinces et sur l'Empire, sont ordinairement fort courtes, et fort simples, sans en être moins magnifiques; telles sont : CONSERVATOR URBIS SUAE (le sauveur de sa ville); RESTITUTOR URBIS, HISPANIAE, GALLIAE, etc. (qui a rétabli la Ville, l'Espagne, la Gaule); SALUS GENERIS HUMANI (le salut du genre humain) : EXUPERATOR OMNIUM GENTIUM (le vainqueur de tous les peuples); ROMA RENASCENS (Rome renaissante), etc.; les bienfaits plus particuliers sont quelquefois exprimés plus distinctement dans les légendes, comme REMISSA DUCENTESIMA. (Voyez IMPÉRIALES.) Les légendes indiquent encore quelquefois les événemens particuliers à une province, lorsqu'ils ne sont représentés que par des symboles communs, tels qu'un trophée, une victoire, etc., où la légende désigne de quelle victoire il est question. C'est ainsi que la légende d'une médaille de Claude nous marque la réception glorieuse que firent à cet empereur les soldats de son armée. La faveur que l'on fit à Néron, qui n'étoit encore que *Princeps Juventutis*, de l'agréger dans tous les colléges sacerdotaux, a été conservée par la légende : *Sacerdos cooptatus in omnia collegia supra numerum.* Par cette autre légende, *Pax fundata cum Persis* (Paix conclue avec les Perses), l'empereur Philippe nous a laissé un monument de la paix qu'il fit avec ces peuples. Il a été dit que les légendes des médailles indiquent aussi quelquefois l'attachement des princes pour certaines divinités; c'est ainsi que nous connoissons la vénération particulière de Numérien pour Mercure, parce que ce dieu se voit au revers de quelques médailles de cet empereur, avec la légende : PIETAS AUG. Dioclétien honoroit Jupiter comme son protecteur, et nous lisons sur ses médailles les légendes : JOVI CONSERVATORI, JOVI PROPUGNATORI (*à Jupiter Conservateur, à Jupiter Défenseur*). Cet empereur prend aussi le surnom Jovius. Gordien attribuoit à ce dieu le succès d'une bataille où ses soldats n'avoient point abandonné le champ du combat; une de ses médailles nous offre pour cette raison la légende. JOVI STATORI. La bonne fortune des princes est le plus souvent consacrée sur leurs médailles.

Quant aux choses inanimées qui paroissent sur les médailles, où leurs noms et leurs qualités tiennent lieu de légendes, on trouve dans ce nombre, les villes, les provinces, les rivières; quelquefois ces villes sont désignées par leurs titres particuliers, leurs prérogatives, etc. Les villes grecques sur-tout avoient grand soin d'exprimer les priviléges dont elles jouissoient. Pour marquer qu'elles étoient inviolables, c'est-à-dire qu'on ne pouvoit en retirer les criminels qui s'étoient réfugiés dans leurs murs, elles se qualifioient de *hieras asylou ;* le droit qu'elles avoient conservé de se gouverner par leurs propres loix, s'exprimoit sur leurs médailles par le mot *autonomou.* Les villes qui n'étoient point soumises à la jurisdiction du magistrat envoyé de Rome pour gouverner la province dans laquelle elles étoient situées, et qui étoient exemptes de tributs et d'impôts, s'appeloient *libres, eleutheras.* Le privilége d'avoir un port de mer et des vaisseaux se marquoit par la légende *Nauarchidos.* Elles marquoient également sur leurs médailles le droit de *néocorat ;* les alliances qu'elles avoient avec d'autres villes, indiquées par le mot *omonoia.* Sur ces titres, on pourra consulter les savantes remarques de VAILLANT, dans son ouvrage sur

les médailles grecques, et Eckhel dans sa *Doctrina Numorum*. Les légendes des médailles nous font connoître aussi le nom des légions particulières qui composoient les armées ; les noms des jeux (*Voyez* Jeux) ; les vœux publics pour les empereurs ; leurs titres ; les alliances, les adoptions, etc. ; les légendes nous découvrent encore combien de temps a duré la reconnoissance de ceux qui, ayant reçu l'empire de leur père, de leur mère, ou de leur prédécesseur qui les avoient adoptés, quittoient bientôt après le nom et la qualité de fils qu'ils avoient pris d'abord avec empressement. Trajan joignit d'abord à son nom celui de Nerva qui l'avoit adopté ; mais, peu après, il ne porta plus que celui de Trajan. Cependant l'ambition ou la vanité firent quelquefois garder à certains empereurs des noms de princes chéris. C'est ainsi que celui d'Antonin a été porté par six empereurs jusqu'à Elagabale, etc. ; ces noms, devenus communs à plusieurs princes, ont causé beaucoup d'embarras dans la numismatique. Les légendes des médailles nous offrent aussi quelquefois le nom du magistrat sous lequel elles ont été frappées. Vaillant a recueilli les divers noms de magistrature grecque énoncés sur les médailles, et il a expliqué les fonctions de ces différentes charges.

La position naturelle de la légende est d'être placée sur le tour de la médaille, au-dedans du grenetis, en commençant de la gauche à la droite ; il y en a aussi où elle se lit de la droite à la gauche, ou même en partie à gauche, en partie à droite. Il y a des légendes qui ne sont que dans l'exergue ; ou sur deux lignes parallèles, l'une au-dessus du type, l'autre au-dessous ; quelquefois elles sont posées en travers, et comme en sautoir. Sur les grandes médailles grecques, on trouve les légendes placées quelquefois d'une manière bizarre ; souvent elles forment plus d'un cercle. Il n'y a point de manière de placer, de trancher, de partager les mots et de séparer les lettres que l'on n'y rencontre. Sur les plus anciennes médailles de quelques villes grecques, les caractères de la légende, et la légende elle-même, sont placés à rebours et se lisent de droite à gauche ; sur d'autres, la légende est en *boustrophédon*, c'est-à-dire qu'elle se lit en partie de gauche à droite, et en partie de droite à gauche ; il y a aussi des médailles sans aucune légende. Les légendes sont en caractères orientaux, en grec, ou en latin ; ou bien la légende est composée dans plusieurs langues à la fois, ou enfin elle est écrite en caractères inconnus. Rarement les légendes sont tout-à-fait composées de mots entiers. Souvent on n'y trouve que des lettres isolées ; celles-ci ne laissent pas d'embarrasser quelquefois, sur-tout parce que les monétaires n'ont pas toujours marqué par un point l'endroit où se terminoit l'abréviation de chaque mot.

Dans les médailles modernes, les légendes sont placées comme sur les médailles antiques. Celle de la face donne le nom et les titres des personnages, et celle du revers a rapport à l'explication du type.

Léger. En architecture, ce mot se dit d'un ouvrage délicat, dont la beauté consiste dans la forme, où on a employé peu de matière ; on le dit aussi de tous les ouvrages de maçonnerie où on n'emploie ni pierre, ni moellon, mais seulement le plâtre ; tels sont les enduits, les crépis, les aires de planchers, les plafonds, etc.

En peinture, le mot *léger* se dit de la touche d'un artiste dans un tableau où les couleurs sont couchées avec liberté ; on le dit aussi d'un dessin tracé hardiment, avec franchise, et des couleurs qu'on

emploie pour représenter les objets éloignés, aériens et vaporeux ; dans la sculpture on le dit des ornemens taillés avec délicatesse, qui sont recherchés et évidés comme les feuilles des chapiteaux corinthiens et composites ; des parties saillantes et des draperies volantes d'une statue.

Le *léger* est l'opposé du *lourd*, et ces deux mots s'expliquent l'un par l'autre. La *légèreté* au sens propre se joint vaguement à l'idée de spiritualité. En se servant des mots *léger*, *aérien*, qu'on emploie quelquefois comme synonymes, on est bien près d'y joindre aussi les mots spirituel et même céleste. En général nous regardons l'air comme ce qui existe de plus *léger ;* un objet aérien nous représente donc une substance légère, presqu'invisible et céleste. Le peintre qui donne à ses figures des formes *légères*, à sa couleur la *légèreté* avec laquelle la nature nous la présente quelquefois, et aux ombres sur-tout ces tons qui font sentir qu'elles ne sont que des privations, ce peintre est un créateur intelligent et spirituel. Le *léger*, dans la peinture, lorsqu'il est appliqué à la touche et au trait, est à-peu-près synonyme de *spirituel ;* et lorsqu'il a rapport à la couleur, à la lumière, il se rapproche des mots *aérien* et *céleste*. Les objets qui demandent particulièrement de la légèreté dans le trait, dans la touche, dans la couleur, sont les ciels, les eaux, les fleurs, les formes de la jeunesse, les draperies de gaze, les cheveux, etc.

Lourd est, relativement à l'art, le contraire de *léger*, comme il l'est au physique et au moral. Mais en imitant par la peinture des objets physiquement *lourds*, il n'est pas permis à l'artiste d'employer un pinceau lourd et une touche privée de légèreté. L'artiste dont l'intelligence est lente, et dont la main est peu *légère*, donne aux objets qu'il représente un caractère lourd qui peut être un peu moins sensible dans la représentation des objets matériels et pesans, mais qui est absolument répréhensible dans tout ce qui rappelle l'idée de la mobilité.

Légèrement ; en musique, ce mot indique un mouvement encore plus vif que le gai, un mouvement moyen entre le gai et le vîte. Il répond à-peu-près à l'italien *vivace*.

Légèreté, se dit de la liberté, de la franchise, de la facilité avec laquelle un ouvrage est fait. On dit légèreté de pinceau, de touche, de ciseau, de burin. *Voy.* Léger.

Légion. Le nom des corps de troupes romaines appelés *légions*, vient du mot latin *legere*, choisir, parce que, selon Végèce, quand on levoit des légions, on faisoit un choix de la jeunesse la plus propre à porter les armes, ce qui, selon Varron, s'appeloit *delectum facere*. Dans les commencemens de la république, ces légions n'étoient formées que des citoyens romains inscrits aux rôles des tribus de la ville et de la campagne. Les légions étoient composées de cavalerie et d'infanterie, mais leur nombre a varié beaucoup à différentes époques, ce qui fait que les auteurs qui parlent des légions à des temps différens, paroissent se contredire. Nous ne devons nous attacher qu'à ce qui concerne l'art, c'est-à-dire, au costume des soldats des légions, et aux monumens qui leur sont consacrés.

Sous la république, les légions étoient commandées par un des consuls et par leurs lieutenans. Sous les empereurs elles étoient commandées par un *præfectus exercituum*. Dans les premiers temps, lorsque chaque légion n'étoit composée que de trois mille hommes d'infanterie, il n'y avoit dans chaque légion que trois tribuns ; lorsque par la suite le nombre des soldats de chaque légion fut augmenté, celui des tribuns fut porté à

six, et par la suite il y en avoit même davantage, et jusqu'à seize. Les tribuns militaires portoient, par distinction, l'anneau d'or, comme les chevaliers. Chaque manipule avoit pour chef un officier appelé *ducentaire*, quand la légion fut parvenue à six mille hommes d'infanterie; on nommoit *centurion* celui qui commandoit une centurie. Les tribuns militaires nommoient les centurions, et ceux-ci élisoient leur lieutenant, qu'on appeloit *succenturio*, et par la suite *optio*. Ceux qui commandoient les légions fournies par les alliés, s'appeloient *préfets*, *præfecti*, du temps de la république; ils étoient à la nomination des consuls ou des généraux d'armées. Chaque légion avoit pour enseigne générale un aigle ayant les ailes éployées. *Voy.* ENSEIGNE.

La cavalerie qui appartenoit à chaque légion portoit le nom d'*aile*, parce qu'on la plaçoit ordinairement de manière qu'en couvrant les flancs, elle en formoit les ailes. On la divisoit en dix parties, appelées *turmæ*, autant qu'il y avoit de cohortes. Les soldats n'avoient d'abord pour arme défensive qu'un bouclier de cuir de bœuf, et pour arme offensive qu'un foible javelot. Par la suite on les arma de toutes pièces; leurs chevaux même étoient bardés au poitrail et aux flancs. Polybe, dans le 25e chapitre du VIe livre, décrit l'armure de la cavalerie des légions romaines. Elle ne se servoit point d'étriers, et n'avoit que des selles rases. Les cavaliers, pour monter à cheval, étoient obligés de se lancer dessus tout armés, et ils apprenoient à faire cet exercice à droite comme à gauche. Parmi les légionnaires romains il n'y avoit point de cavalerie légère; elle n'étoit connue que dans leurs troupes auxiliaires; mais les empereurs en établirent sous le nom d'*archers*, lesquels, pour être plus agiles, ne portoient aucune armure, et n'avoient que le carquois plein de flèches, l'arc et l'épée. Lorsque les légions avoient remporté quelque victoire, on ornoit de lauriers les aigles romaines, les étendards de la cavalerie, les enseignes où étoit le portrait de l'empereur, et on faisoit brûler des parfums devant elles.

On distinguoit les légions par l'ordre de leur levée, en première, seconde, troisième, etc. Sur les médailles romaines frappées sous Marc-Antoine, Sévère, Gallienus, Victorinus, Carausius et quelques autres empereurs, aussi bien que sur plusieurs médailles coloniales, on trouve souvent l'indication du numéro des légions. Avant Marc-Antoine les médailles romaines ne font pas mention des légions. La trentième légion est la dernière indiquée sur les deniers de ce triumvir. La série des deux premières dixaines est non interrompue; celle de la troisième présente plusieurs lacunes. La vingt-cinquième, la vingt-huitième et la vingt-neuvième manquent sur les médailles; la vingt-septième se trouve en effet sur une médaille dont l'authenticité cependant n'est pas assez constatée. Comme sur les deniers de Marc-Antoine les numéros des légions qui y sont citées vont jusqu'à trente, il n'y a pas de doute qu'il n'ait eu pendant quelque temps ce nombre de légions sous son commandement. Une question qu'on n'a pas encore su résoudre d'une manière satisfaisante, c'est celle de savoir pourquoi précisément les légions qui précèdent immédiatement la trentième légion, sont si rares sur les médailles; si c'est parce qu'elles ont été détruites dans la guerre, comme les trois légions que Varus avoit fait perdre à Auguste; ou bien si elles ont été amalgamées avec d'autres parce qu'elles avoient été les moins nombreuses, et qu'au moment où ces médailles ont été frap-

pées elles n'ont plus existé. Une autre remarque à faire, c'est que sur les médailles non-seulement de Marc-Antoine, mais aussi de beaucoup d'empereurs, les indications des légions de la troisième dixaine sont incomplètes. Après les guerres civiles, Auguste diminua le nombre des légions, qui s'étoit trop accru. Dion Cassius rapporte que l'an de Rome 758, le nombre des légions de citoyens romains étoit, selon les uns, de vingt-trois, selon les autres, de vingt-cinq. De son temps, c'est-à-dire, sous Alexandre-Sévère, il en restoit encore dix-neuf, dont il donne l'énumération. Quant aux autres légions, il dit qu'elles ont été ou tout-à-fait dissoutes, ou amalgamées avec d'autres légions sous différens empereurs. Les médailles impériales nous offrent les numéros des légions seulement jusqu'à la vingt-deuxième; les sept suivantes n'y sont point mentionnées; mais la trentième se retrouve sur des médailles de Sévère, de Gallien, de Victorin et de Carausius. Quelques-unes de ces légions intermédiaires sont cependant citées sur des marbres. Dès le temps d'Auguste, plusieurs légions étoient quelquefois désignées par le même numéro. C'est ainsi que Dion Cassius parle de trois troisièmes légions, distinguées par les surnoms *Gallica*, *Cyrenaïca* et *Augusta*; de deux sixièmes légions, l'une surnommée *Victrix*, l'autre *Ferrata*. Galba forma une légion première surnommée *Adjutrix*, quoique Néron eût déjà établi une légion première surnommée *Italica*.

Il y avoit plusieurs raisons pour lesquelles on inscrivoit les légions sur les médailles. Marc-Antoine, Macer, Sévère et quelques autres empereurs l'ont probablement fait pour se concilier leur faveur, lorsque leur existence en dépendoit principalement. Les légions sont citées sur les médailles coloniales, parce que certains empereurs avoient envoyé dans ces villes des colonies de vétérans de ces légions, ou parce que les légions indiquées y étoient en garnison. C'est ainsi que sur les médailles d'Emérita en Lusitanie, on voit indiquées les légions cinq et dix, et nous savons par Dion Cassius, qu'Auguste y avoit envoyé une colonie de vétérans. Les médailles de Viminacium nous apprennent que les légions quatrième et septième étoient chargées de garder la frontière de la Mœsie. Par la même raison, les médailles de la Dacie nous offrent la cinquième et la treizième légion; celles de l'Ægypte la *deuxième légion Trajane*. Souvent il est difficile de deviner pour laquelle de ces deux raisons les légions sont mentionnées sur les médailles de certaines villes.

Sous la république, les légions n'étoient guère distinguées que par leur numéro; quelques-unes recevoient le nom de leurs chefs. C'est ainsi que dans Tite-Live, Salluste, et quelquefois dans Dion Cassius, à l'occasion de la guerre de Lucullus contre Mithridate, il est question des *legiones Valerianæ*, *légions Valériennes*, nommées ainsi parce qu'elles avoient été levées par Caius Valérius Flaccus, le même qui donna aussi le nom de *Valeria* à la vingtième légion. Sur les deniers de Marc-Antoine on trouve des légions appelées *Antiqua*, *Classica*, *Lybica*. Sous l'empire, les légions recevoient fréquemment des noms dérivés de ceux des empereurs, tels que ceux, *Augusta*, *Flavia*, *Trajana*, *Ulpia*, etc. Dans la *Notitia imperii*, il est question d'une légion *Jovia* et *Herculia*, nommées ainsi en l'honneur de Dioclétien et de Maximien, qui avoient adopté les surnoms de *Jovius* et d'*Herculius*. Quelquefois les légions portoient le nom d'une divinité; par exemple, *Minervia*, etc. ou d'une contrée, comme *Italica*, *Parthica*,

Macedonica, etc. ou de quelqu'événement, comme *Victrix*, *Adjutrix*, *Liberatrix*. Les marbres offrent un nombre beaucoup plus considérable de surnoms de légions que les médailles. Fabricius et Reimarus, à l'occasion du chapitre 23 du LVe livre de *Dion Cassius;* Brotier, dans le troisieme volume de son *Tacite ;* Vaillant et Banduri, à l'occasion des médailles légionnaires de Gallien, ont recueilli les témoignages des auteurs anciens relatifs à cet objet. Souvent les légions portent le nom de *Gemella* ou *Gemina*. De tous les surnoms attribués aux légions dans les inscriptions, ceux de *Pia* et de *Fidelis* sont les plus communs.

Dans le quinzième chapitre des observations générales qu'Eckhel a jointes au 8e vol. de sa *Doctrina Numorum*, on trouve un catalogue des légions indiquées sur les médailles. On peut consulter sur ce qui regarde les légions en général, les *Mémoires* que M. Le Beau a insérés parmi ceux de l'*Académie des Belles-Lettres*, tom. 25 et suiv.

Légionnaire; c'est le nom qu'on donnoit aux fantassins des légions romaines; les cavaliers étoient désignés par le mot *equites*. Parmi les légionnaires on distinguoit les *Velites*, les *Hastarii*, les *Principes* et les *Triarii*. (*Voy.* ces mots.) Les *Hastarii* ou *Hastaires* formoient la première ligne de l'armée. Après eux venoient les *Principes* et les *Triarii*. Le temps du service des légionnaires étoit fixé à seize ans. Avant Septime-Sévère il n'étoit pas permis aux légionnaires de se marier, ou du moins d'avoir leur femme avec eux dans les camps. La discipline militaire de ces soldats étoit très-sévère; ils menoient une vie dure, faisoient de longues marches chargés de pesans fardeaux; pendant la paix on les employoit à travailler aux fortifications des places et des camps, ou bien à former et à réparer les grands chemins.

Legnoton, nom d'une certaine bordure ou garniture qu'on plaçoit au bas des tuniques. Spanheim, dans son *Commentaire sur les hymnes de Callimaque*, avoit pensé que ce mot désignoit les raies de cet habillement, qu'il a cru observer sur la tunique d'une statue de Diane, que M. Visconti a depuis figurée et expliquée dans le prem. volume du *Musée Pio-Clémentin*, pl. 31.

Lemnisques. Outre les prix réservés aux vainqueurs des jeux agonistiques, on leur donnoit une couronne de feuilles d'arbre ou de fleurs, entortillées de rubans de laine appelés *lemnisci*, dont les extrémités pendoient sur les épaules, et de là on nommoit *coronæ lemniscatæ* les couronnes ainsi ornées, et *lemniscati* ceux qu'on en décoroit. Selon quelques écrivains, ces couronnes furent aussi faites de simples rubans ou *lemnisques*, tournés en spirale, et garnis de distance en distance de nœuds qui imitoient les fleurs. Les palmes ou rameaux de laurier qu'on accordoit aux vainqueurs étoient assez souvent encore ornés de *lemnisques* ou bandelettes. Il faut, à cet égard, consulter les gravures des *Pitture antiche d'Ercolano*, tom. II, pag. 193, et tom. V, pag. 205; celles du *Musée Pio-Clémentin*, tom. VI, tab. 13, et beaucoup de médailles des Césars. Ces différens monumens viennent à l'appui de l'explication et de l'emploi des *lemnisques*. Je dois cependant observer que cette récompense honorable, *corona lemniscata*, délivrée aux athlètes vainqueurs, n'étoit pas précisément une couronne, mais une espèce de bandeau qu'on plaçoit sur le devant de la tête, quelquefois même sans l'attacher par-derrière; et, de chaque côté, les extrémités de ce bandeau, *lemnisci*, retomboient à volonté sur les épaules. Cette opinion paroît confirmée par l'examen des deux pugils gravés au tome V

déjà cité, pag. 281 des *Peintures d'Herculanum*. Selon Festus, les bandelettes ou rubans avec lesquels on lioit les couronnes, furent appelées *lemnisci*, parce que les couronnes agonistiques étoient une sorte de cordon en laine, autour duquel on entrelaçoit des feuilles de laurier, de chêne, etc. Caylus a judicieusement remarqué que les *lemnisques*, vu leur disposition sur différentes têtes, ont été pendant un temps une parure symétriquement placée, et avec étalage, sur chacune des épaules. *Voyez* GLADIATEURS.

LENTEMENT; ce mot répond à l'italien *largo*, et marque un mouvement lent. Son superlatif, très-lentement, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LENTEUR. On peut la caractériser par une femme assise sur une tortue et couronnée de feuilles de mûrier, arbre dont le fruit est le plus tardif de tous.

LÉPIDOTE, poisson qu'on trouve dans le Nil, et qui ressemble à une carpe; on l'observe sur la mosaïque de Palestrine, et sur divers monumens. C'est, selon Hasselquist, la carpe rouge du Nil, le *Cyprinus niloticus* de Linné. Il étoit sacré en Ægypte. Le nom de ce poisson est dérivé de *lepis*, qui signifie *écaille*.

LEPORARIA; ce mot dérivé de *lepus*, lièvre, désignoit chez les anciens Romains les parcs qu'ils avoient dans leurs *villæ* pour y nourrir des lièvres. La chair de cet animal étoit tellement recherchée pour sa délicatesse, qu'Aristophane, dans ses Guêpes, se sert d'une expression prise du mot *lièvre*, pour dire *vivre délicatement*, ainsi que l'observe expressément le Scholiaste. Martial, dans la quatre-vingt-douzième épigramme du XIIIe livre, préfère la chair du lièvre à celle de tous les autres quadrupèdes, pour la délicatesse. Les anciens avoient cette opinion bizarre, que celui qui mangeoit d'un lièvre en recevoit de certains charmes de beauté qu'il gardoit pendant neuf jours. C'est de là que venoit le proverbe, *il ne mange pas de lièvre*, pour dire *il est laid*. Alexandre Sévère se faisoit, pour cette raison, servir tous les jours un lièvre. Peut-être que dans les *leporaria* on entretenoit aussi d'autres animaux, tels que des lapins, mais qu'on appeloit ces parcs de préférence *leporaria*, parce que le lièvre étoit un des mets les plus recherchés.

LEPSIS, nom grec d'une des trois parties de l'ancienne *mélopée*, appelée aussi quelquefois *euthia*, par laquelle le compositeur discernoit s'il devoit placer son chant dans le systême des sons bas, qu'ils appeloient *hypatoïdes*; dans celui des sons aigus, qu'ils appeloient *nétoïdes*, ou dans celui des sons moyens, qu'ils appeloient *mésoïdes*.

LESCHÉ; les édifices appelés ainsi étoient du nombre de ceux dont l'accès étoit libre à tout le monde; on les fréquentoit pour s'y amuser, s'y promener et pour s'y entretenir avec ses amis. Dans différentes villes il y avoit plusieurs *lesché*; quelquefois il y avoit un de ces édifices dans chaque quartier, et même des *lesché* particuliers pour les hommes d'un âge mur, et d'autres pour les jeunes gens. Selon Proclus, cité par Meursius, il y en avoit trois cent soixante à Athènes. Probablement c'étoient des salles avec des portiques et des siéges, disposés sur les deux côtés d'un parallélogramme, dont les deux côtés étroits formoient les entrées. Ordinairement on les ornoit de peintures. Les peintures de Polygnote dans le *lesché* de Delphes, étoient une offrande faite par les Cnidiens, et remarquables pour la grandeur et la richesse de la composition. Pausanias en a donné une description détaillée dans les chapitres 25 à 31 du dixième livre de sa *Description*

de la Grèce. A droite on voyoit la destruction de Troie et le retour de la flotte des Grecs; on y remarquoit Ménélas faisant toutes les dispositions du départ, et les héros grecs, les uns occupés encore à la destruction de la ville, les autres se rassemblant autour du vaisseau. La peinture du côté gauche offroit Ulysse descendant dans le *Hadès* pour savoir de Tirésias s'il reviendroit heureusement dans son royaume; on y voyoit parmi les autres habitans des enfers, Achéron, ainsi que Charon, occupés à faire passer le fleuve aux ombres. A Sparte il y avoit deux *lesché;* l'un appartenoit aux Crotanes, qui étoient une partie des habitans de la ville de Pitana, située près de Sparte; l'autre *lesché* servoit aux Spartiates, il étoit richement décoré de peintures, ce qui lui fit donner le nom de Pœcile. *Voyez* ce mot.

Lettres. D'après le plan de cet ouvrage, je ne dois parler que des *lettres* qui peuvent avoir plus ou moins de rapport à l'art. Les *lettres* en broderie commencèrent à prendre faveur au sixième siècle. Au septième elles devinrent plus communes, et elles remplissent quelquefois la première page d'un livre. Aux *lettres brodées* succéda en France la mode des *lettres* en *treillis* ou à *mailles*. Leur massif reçut d'abord des chaînettes : bientôt elles se multiplièrent au point de produire des *lettres* tressées et entrelacées. Le régne de ce caractère désigne les huitième et neuvième siècles. Les *lettres en marqueterie* sont celles dont les solides paroissent coupés de toutes sortes de pièces de rapport, en façon de mosaïque; on les appelle *lithostratœ :* on en voit dans les inscriptions. Les *lettres armoriées* sont celles qui reçoivent ou dans leurs solides, ou dans leurs divers membres, plusieurs couleurs, de façon qu'on pourroit les blasonner. Les *lettres historiées* répondent aux *lettres grises* ou *initiales*. (*Voy.* ce mot.) Il n'est pas aisé de fixer leur origine; cependant on la croit antérieure au sixième siècle. Lorsque les lettres grises wisigothiques sont plus simples du côté des images, elles le paroissent aussi du côté des couleurs; mais en général elles sont très-composées, sur-tout dans les livres d'église. Elles représentent des hommes, des quadrupèdes, des oiseaux, des poissons, des serpens, des fleurs, des fleurons, des feuillages. Les septième et huitième siècles sont, à proprement parler, ceux des lettres composées d'un ou de plusieurs animaux à quatre pieds, d'un ou de plusieurs oiseaux, poissons, serpens, ou de différens assortimens de ces animaux entr'eux, ou même avec les hommes. Les uns et les autres forment originairement le corps des lettres; mais dans le moyen âge ils n'y paroissent le plus souvent que comme des décorations, qui n'empêchent pas qu'on n'y ait figuré les *lettres* à l'ordinaire. Les *lettres historiées* anglo-saxones se distinguent des autres, parce qu'elles se terminent en têtes et en queues de serpens, parce qu'elles sont bordées de points, parce qu'elles paroissent dans leur massif garnies de perles, parce qu'elles portent sur un fond rouge, bleu, jaune, mi-partie ou écartelé de ces couleurs. Ces lettres grises terminées en tête ou en queue de serpens, de dragons, de monstres, ou les représentant dans leur massif, ont été moins imitées des autres nations que les précédentes. Les *lettres fleuronnées* ou *fleuries*, constamment employées dans les manuscrits, ont passé de là dans les imprimés. Leur variété presqu'infinie ouvroit sans doute un vaste champ à l'imagination des peintres de manuscrits; aussi se donnèrent-ils carrière en ce genre. Aux huitième et neuvième siècles, ils di-

versifièrent prodigieusement leurs *lettres historiées ;* souvent les couleurs les plus vives et les plus tranchantes y contrastent. Il n'y a rien dans la nature dont ces *lettres* n'aient emprunté la forme ; mais après l'avoir pour ainsi dire épuisée à force de vouloir raffiner, les enlumineurs et les peintres tombèrent dans le ridicule et dans l'extravagant. On ne vit plus alors ces *lettres* garnies que de têtes bizarres, avec des nez monstrueux, ou bien elles se chargèrent de lignes de diverses couleurs, en barbes, en gerbes, en chevelures bouclées par les extrémités. Les extensions chevelues offroient des couleurs opposées au fond de la lettre. Deux filets voisins soutenoient ces couleurs alternatives autant de fois qu'elles étoient répétées. Dans leurs intervalles se trouvoient d'autres petites lignes qui ne tenoient à rien; souvent elles étoient en vis ou en volute. Quand les filigranes n'avoient pas lieu, les échappemens des *lettres* presqu'en forme d'antennes, ne laissoient pas d'occuper autant ou plus d'espace, lors même qu'on leur donnoit pour fond des feuilles d'or. En un mot, tout ce qu'un goût dépravé peut produire de plus absurde, tout ce qu'un cerveau frénétique peut enfanter de chimérique, fut presque l'unique apanage des *lettres historiées* dans les treizième, quatorzième et quinzième siècles. Cependant c'est au quinzième qu'on commença un peu à se réconcilier avec la belle nature ; on en découvre même quelques foibles traces dès le quatorzième. Ces filigranes et ces échappemens de *lettres historiées* donnèrent lieu à des vignettes, à des rinceaux, où l'on vit naître des fleurs et des fruits. Les enlumineurs s'exercèrent d'abord sur les fraises, et c'est peut-être en quoi ils réussissoient le mieux. Leurs dessins, au reste, étoient des pièces mal assorties. S'ils s'avisoient d'orner leurs manuscrits de portraits, leurs personnages étoient roides et sans vie ; mais peu à peu leurs miniatures devinrent plus douces, plus finies et plus naturelles, les vignettes et les peintures furent détachées des *lettres*. Les *lettres initiales* étoient souvent elles-mêmes décorées de plantes, garnies de feuilles, de fleurs et de fruits.

Les *lettres historiées* se divisent en plusieurs classes, ou plutôt on leur donnoit différens noms. On les appelle spécialement *historiées*, lorsqu'elles ont trait à quelques points d'histoire, et *capitales*, parce qu'elles commencent les chapitres ; *anthropomorphiques*, lorsqu'elles sont à figure d'homme, comme on en met depuis quelque temps sur les écrans ; *zoographiques*, lorsqu'elles représentent des animaux, *ornithoéidès*, quand elles sont composées de figures d'oiseaux ; *ichthyomorphiques*, lorsque des poissons entrelacés et recourbés forment la lettre ; *ophiomorphiques*, lorsque les contours et les replis des serpens servent à représenter le caractère : cette espèce fut assez particulière aux Saxons ; enfin, *anthophylloéides*, lorsqu'elles sont composées de fleurs et de feuillages.

On appelle *graveur en lettres* celui qui appose sur les planches de cuivre les différentes inscriptions dont elles doivent être accompagnées, et on dit qu'une estampe est avant ou après la lettre, selon qu'elle a été tirée avant ou après l'addition de ces inscriptions. Quant à la gravure des lettres d'imprimerie, *voy.* POINÇON.

LETTRES-GRISES. On appelle ainsi des lettres de l'alphabet, ornées de fleurons ou de petites figures gravées en cuivre ou en bois, que les curieux d'estampes recherchent avec soin pour compléter l'œuvre du maître qui les a faites. *Voyez* INITIALES.

Leucachate, Leucagathe. *V.* Agathe, Calcédoine.

Leucochrysos. Il paroît que Pline et les anciens désignent par ce mot l'hyacinthe d'un jaune clair.

Leucophæus color, couleur grise, mélangée de noir et de blanc.

Leucophthalmos. Pline appelle ainsi la pierre que nous nommons Œil de chat. *Voyez* ce mot.

Levé; c'est le temps de la mesure où on élève la main ou le pied; c'est un temps qui suit et précède le *frappé;* c'est par conséquent toujours un temps foible. Les temps levés sont à deux temps, le second; à trois, le troisième; à quatre, le second et le quatrième. *Voy.* Arsis.

Levée. Métrodorus, architecte qui vivoit sous Constantin, se rendit de Rome dans les Indes, où le premier il fit construire des *levées*, c'est-à-dire, des chaussées ou grands chemins, ou des digues pour contenir les eaux. La plus belle levée qu'il y ait en France est celle qui conduit d'Orléans à Nantes, sur les bords de la Loire.

Levées (Pierres). *Voyez* Debout (Pierres).

Lézard. Selon Pline, les anciens tiroient de cet animal un remède pour guérir le mal des yeux. Winckelmann applique ce témoignage à l'explication d'une agathe-onyx du cabinet de Stosch, citée sous le n° 124 de la septième classe de ce cabinet. Un lézard y est figuré avec l'inscription : Lumina restituta (*La vue rétablie*). Sur la mosaïque de Palestrine on voit entr'autres un animal à longue queue, au-dessous duquel on lit en caractères grecs, *auros*, que Jussieu interprête avec beaucoup de probabilité par *sauros*, mot grec qui signifie *lézard.* Sur la même mosaïque il y a encore deux autres lézards, dont l'un nommé *krokodeilos chersaios*, me paroît être le *lacerta nilotica* de Gmelin, le lézard triangulaire de M. Lacépède. Les anciens Ægyptiens pensoient que les œufs du crocodile déposés dans l'eau, donnoient de vrais crocodiles, mais que le lézard triangulaire naissoit de ceux déposés en terre. L'autre appelé *krokodeilos pardalis*, ne peut être que le *lacerta stellio*, qui est marbré de blanc, de noir et de gris. On a débité une infinité de fables au sujet du lézard. Le Père Sicard prétend qu'il est très-friand du lait des brebis, qu'il saisit fortement avec sa longue queue une des jambes de la brebis ou de la chèvre, et que l'empêchant ainsi de marcher, il la trait à son aise. Le lézard est un animal sacré pour les Turcs et pour les Ægyptiens d'aujourd'hui. Cette espèce de respect, dit M. Sonnini, tient sans doute à l'exercice de l'hospitalité, généralement adoptée en Orient. On ne veut pas troubler des animaux doux et innocens qui approchent de l'homme avec confiance, et qui semblent n'habiter avec lui que pour purger sa demeure d'une foule d'insectes dont il est tourmenté dans des pays où l'excès de la chaleur les rend plus multipliés et plus importuns qu'ailleurs.

Deux architectes spartiates, Batrachos et Sauros, indiquèrent leurs noms par le symbole d'une *grenouille* et d'un *lézard*, figurés dans les volutes des chapiteaux ioniques du temple de Junon, dans le portique de Métellus à Rome, ainsi qu'il est rapporté par Pline, liv. 36, chap. 4, §. 14, et que le prouve un de ces chapiteaux conservé à Saint-Laurent, hors de Rome, et que Winckelmann a fait figurer au n° 206 de ses monumens inédits. Dans le premier volume du *Musée Pio-Clémentin*, M. Visconti a publié sous le n° 10 de la première planche supplémentaire, une rosace sur laquelle on voit également une grenouille et un lézard; comme cette rosace a été trouvée dans la

villa de Cassius à Tivoli, on pourroit penser que les deux architectes Sauros et Batrachos ont aussi été employés dans les travaux pour cette villa. Sur la même rosace on observe cependant encore la figure d'une abeille, ce qui pourroit faire croire ou qu'un troisième artiste, dont l'abeille étoit le symbole, s'étoit joint aux deux autres, ou que ces trois animaux ne sont qu'un ornement sans autre signification particulière.

Le lézard est, comme le loir, le symbole du sommeil; parce que les anciens avoient observé sans doute qu'il a, ainsi que plusieurs amphibies, la faculté d'hyberner. C'est pour cela qu'on le voit avec le loir au pied du génie du Sommeil, couché et endormi, dont il y a des répétitions dans le *Musée Pio-Clémentin*, les *Monumenta Peloponnesiaca*, les *Marbres d'Oxford*, etc. C'est à tort qu'on a pris cette figure pour celle de l'Amour endormi, et le lézard pour l'indication du sculpteur qui, a-t-on dit, se nommoit *Sauros* comme l'architecte.

On voit dans les cabinets plusieurs répétitions d'une figure d'adolescent qui s'amuse à fixer un lézard sur un arbre avec un stylet. Cette figure est connue sous le nom d'*Apollon Sauroctonos*. Voy. Sauroctonos dans mon *Dictionnaire de Mythologie*.

Le lézard de l'espèce appelée *galéotes* indiquoit, selon Pausanias, la famille de ce nom sur la statue d'un certain Thrasybule de Delphes, avec un de ces animaux sur son épaule; à ses pieds étoit un chien éventré, avec le foie hors du corps, parce que cet homme prédisoit l'avenir par l'inspection des entrailles des animaux.

Lézarde ou Lézard, se dit d'une fente ou crevasse qui se fait dans les murs de maçonnerie.

Liaison; c'est une qualité essentielle des ouvrages de goût, que toutes leurs parties soient liées entr'elles; toute partie qui est comme isolée de l'ensemble et de ce qui l'entoure, ne peut que choquer, parce qu'on ne sait pourquoi elle s'y trouve, ni quel en est le but, ni quel rapport elle peut avoir avec ce qui l'accompagne. Il est donc absolument essentiel que l'artiste, dans l'invention aussi bien que dans la composition de son ouvrage, ait toujours égard à la *liaison* des parties entr'elles et avec l'ensemble, pour que rien ne paroisse isolé. Il est absolument nécessaire que ceux qui voient son ouvrage n'y remarquent point le défaut de liaison. Il faut qu'on s'apperçoive de la raison de l'existence et de l'emploi de chaque partie; il faut donc que chacune soit bien liée à l'ensemble, qu'elle ne lui soit pas du moins étrangère, ni superflue, ni hors du caractère de l'ensemble. Pour tout cela, il faut que l'artiste agisse avec réflexion et avec un jugement mûr; il ne suffit pas qu'en composant, et pendant la chaleur du travail il sente la liaison des parties et de l'ensemble, mais il faut encore qu'à tête reposée, et lorsque la première chaleur est passée, il s'apperçoive encore de cette liaison. Il arrive très-souvent que certaines idées naissent l'une de l'autre, et qu'elles se succèdent dans un ordre fort naturel dans la situation où se trouve notre esprit pendant la composition, mais par la suite nous sommes très-souvent hors d'état de découvrir la liaison qui avoit existé entr'elles lorsque notre esprit en étoit occupé; c'est ce qui a lieu dans les méditations les plus sérieuses et les plus méthodiques, à plus forte raison l'artiste qui s'abandonne au feu de son imagination, à la chaleur de ses sentimens, doit-il être souvent dans ce cas. Lorsque l'artiste lui-même ne peut plus découvrir la liaison

qui existoit entre ses idées, et par conséquent dans le travail qui les reproduit, il est naturel que d'autres le pourront encore beaucoup moins. Il est pour cela même très-convenable que dans le premier jet, le premier plan d'un ouvrage, l'artiste fasse bien attention à ce qui lie une idée avec l'autre, qu'il songe aux moyens d'indiquer la liaison qui existe entre les différentes parties, d'une manière cependant qui n'affoiblisse pas la chaleur nécessaire à la continuation du travail, afin qu'il se souvienne plus facilement par la suite de cette liaison. C'est ainsi qu'en se mettant au travail, il lui sera plus aisé de trouver de nouveaux moyens de rendre la liaison sensible lorsqu'elle ne l'est plus assez. Il y en a de très-variés pour mettre dans un rapport intime des idées qui paroissent étrangères et fort éloignées les unes des autres, de même qu'il y en a pour rendre plus piquante et moins commune une liaison d'ailleurs très-naturelle. En général il faut remarquer que les liaisons doivent être plus ou moins étroites, évidentes, éloignées, ordinaires ou extraordinaires, cachées et étranges, selon que le caractère de l'ouvrage l'exige. Dans tous ceux destinés à l'entendement, les liaisons doivent êtres naturelles, étroites et fondées sur ce qu'il y a d'essentiel dans un ouvrage. Dans les ouvrages au contraire auxquels l'imagination a le plus de part, les liaisons sont d'autant plus libres, que l'imagination est plus échauffée. Un ouvrage de ce genre deviendroit froid et foible, si l'artiste ne vouloit songer qu'à des liaisons méthodiques, fondées sur la conformité et l'harmonie essentielle et intérieure des objets. Un conseil important à donner aux artistes, est de mettre une attention particulière aux liaisons, et d'en déterminer, autant qu'il est possible, les différentes espèces et les degrés, d'après le caractère de chaque ouvrage; d'un autre côté, les amateurs et ceux qui sont appelés à juger les ouvrages de l'art doivent se mettre dans la position d'esprit dans laquelle a été l'artiste pendant l'exécution de l'ouvrage, s'ils ne veulent pas risquer de porter un jugement faux sur les liaisons, et s'ils ne veulent pas y trouver des défauts imaginaires.

En architecture on appelle *liaison* la manière d'arranger et de lier les pierres, les moellons, les briques, dans un mur, en sorte qu'elles soient posées les unes sur les autres, de niveau, et que les joints montans d'une assise supérieure se trouvent sur le milieu des pierres de l'assise inférieure. La *liaison à sec* est la même manière de poser les pierres, mais sans mortier dans les joints. C'est ainsi que les plus grands édifices de l'antiquité ont été construits avec des quartiers de pierre d'une grandeur étonnante. *Liaison* se dit encore de l'assemblage des membres et de toutes les parties d'une charpente.

Dans la musique il y a *liaison* d'harmonie et *liaison* de chant. La liaison a lieu dans l'harmonie lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a liaison dans les accords de la tonique et de la dominante, puisque le même son fait la quinte de la première, et l'octave de la seconde. Il y a liaison dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une, et d'octave à l'autre. Enfin il y a liaison dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la liaison.

La liaison, dans le chant, a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, et se marque par un trait recourbé, dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble. Dans le plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Liaisons de tons. *Voy.* Adoucir, Couleurs, Tons.

Libages. *V.* Cæmentum.

Libéralité. Sur beaucoup de médailles romaines impériales avec l'épigraphe *Liberalitas*, la libéralité des empereurs envers le peuple, qu'ils témoignoient par toutes sortes de distributions d'argent et de denrées, est personnifiée sous les traits d'une femme tenant d'une main une tessère ou tablette carrée, quelquefois fixée à un manche, et sur laquelle on observe un certain nombre de points qui marquent ce que le prince donne en argent, en blé, ou autres objets de consommation; dans l'autre main elle tient une corne d'abondance, pour indiquer celle du bled dans les greniers publics. La libéralité préside à tous les *congiaires*. (V. ce mot.) Une médaille d'Hadrien, frappée sous son second consulat, l'an de Rome 870, porte la première mention de la libéralité d'un empereur. On y voit deux figures togées assises sur un suggestum; la Libéralité, avec les attributs indiqués plus haut, est debout derrière eux, et une autre figure monte un petit escalier qui conduit au suggestum pour y recevoir le don de l'empereur. Sur la plupart des médailles frappées en mémoire des *libéralités* exercées par les empereurs, on voit un type semblable à celui qui vient d'être décrit, c'est-à-dire, qu'on y a ordinairement figuré l'action même du prince faisant ses libéralités au peuple. Beaucoup de médailles consacrées à la libéralité des empereurs indiquent par un chiffre combien de fois elle a été répétée. C'est ainsi qu'une médaille d'Antonin-le-Pieux, frappée peu de temps avant sa mort, sous son quatrième consulat, l'an de Rome 914, porte l'épigraphe Liberalitas. Aug. ix, c'est-à-dire, *neuvième libéralité ou distribution faite par l'empereur*. Les médailles de Commode et de Caracalla nous offrent huit libéralités ou distributions; celles d'Hadrien et de Marc-Aurèle nous en rappellent sept. Sur des médailles de Sévère et de Géta, on trouve l'indication de six libéralités; il y en a cinq sur une médaille d'Alexandre Sévère; quatre sur des médailles d'Elagabale, de Gordien iii et de Gallien: trois sur quelques-unes de Vérus, de Philippe i et de Philippe ii, bien entendu que, quant aux empereurs dont quelques médailles nous offrent un nombre plus considérable de libéralités, quelques autres nous donnent aussi l'indication de la plupart des libéralités précédentes. La plupart de ces médailles se rapportent à ces temps où on avoit la coutume de distribuer à chaque citoyen une quantité de blé dans les greniers publics. Les médailles nous indiquent ces distributions avec plus de soin que les historiens. On peut consulter sur cette matière Spanheim, dans son ouvrage *de Præstantia et usu numismatum*, t. ii, p. 529. —Vaillant, *Histoire des congiaires marqués sur les médailles*, dans les *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, t. iv, p. 198. Une des libéralités les plus remarquables d'Hadrien fut celle d'avoir remis au peuple les impositions arriérées depuis seize ans, et d'avoir fait brûler publiquement dans le Forum les titres par lesquels le fisc pouvoit constater ce qui lui étoit dû. On trouve encore au bas de quel-

ques diptyques des représentations de libéralités faites au peuple dans le Bas Empire. Elles sont figurées par des hommes qui vident des sacs de monnoies dans des espèces de tonnes. On en voit aussi sur le diptyque de Nuremberg, gravé dans le *Thesaurus diptychorum* de Gori, t. 1. L'officier chargé de ces largesses étoit appelé *Comes largitionum*. Cette dignité a subsisté sous les *Mérovingiens* et sous les *Carlovingiens*. Elle a été remplacée par celle de *Grand-Aumônier*. Les modernes ont imaginé de donner à la *Libéralité* deux cornes d'abondance, dont l'une est renversée. On lui a mis aussi sur la tête un aigle, dont on ignore la signification. D'autres ont préféré de donner à la *Libéralité* un vase dans chaque main. On la désigne encore par une femme d'une physionomie ouverte, présentant dans un vase des médailles, des pierreries, des perles et des colliers.

Liberté, relativement à la pratique des arts, signifie aisance, facilité dans l'exécution ; et en ce sens on dit, ce tableau, cette statue sont faits avec une grande *liberté* de main et de pinceau. La *liberté* naît ordinairement ou d'une grande pratique, ou d'une adresse naturelle, ou d'une heureuse vivacité d'esprit. Quoique cette *liberté* d'exécution ne se rencontre pas toujours avec les grands talens, ainsi que le prouvent les chefs-d'œuvre du Dominiquin et d'autres hommes habiles, il faut avouer qu'elle répand un attrait enchanteur sur les ouvrages de l'art, sur-tout pour les personnes qui l'exercent, et qui seules en connoissent bien le mécanisme. Mais ce genre de liberté est un vice quand il n'est pas soutenu par un solide savoir.

Liberté ; elle étoit représentée non-seulement sur les médailles impériales frappées à Rome, mais aussi sur celles frappées à Alexandrie en Ægypte. Sur les médailles romaines le mot *libertas*, sur celles d'Alexandrie, le mot *eleutheria*, ne laissent pas de doutes à cet égard. On figuroit la Liberté avec la tête nue, ou couverte d'un voile et décorée d'un diadème ; telle étoit la figure de la Liberté, qui avoit sur le mont Aventin, un temple dont les colonnes étoient de bronze, et qui étoit orné de très-belles statues. La Liberté y étoit représentée sous la figure d'une dame romaine vêtue de blanc, tenant un sceptre d'une main, un bonnet de l'autre, avec un chat à ses pieds. Deux déesses, Adéone et Abeone, l'accompagnoient, ce qui exprimoit le pouvoir d'aller et de venir à son gré. Sur la plupart des deniers frappés par les conjurés contre Cæsar, on voit la *tête de la Liberté*, tantôt ornée, tantôt voilée ; par ce symbole, ils vouloient indiquer qu'ils n'avoient pris les armes que pour délivrer Rome de la tyrannie de Jules-Cæsar ; d'un autre côté, celui-ci prétexta aussi qu'il se proposoit de venger la liberté du peuple romain. Sur une médaille de Brutus, on voit d'un côté la tête de Brutus, de l'autre, un bonnet entre deux poignards, avec cette inscription, *Eidibus martiis :* aux Ides de mars, jour du meurtre de Cæsar. Dion Cassius, dans le 25e chapitre du 47e livre, nous rapporte également que Brutus fit frapper des monnoies dont le type étoit semblable à celui dont il vient d'être question ; il ajoute que par ce type et la légende des médailles, Libertas P. R. Rest. (la liberté rendue au peuple romain), il voulut indiquer que, conjointement avec Cassius, il avoit rendu la liberté à sa patrie. La Liberté est souvent figurée sous les traits d'une femme debout, portant de la main droite le chapeau ou bonnet de la liberté, et de la gauche, une haste ou bien cette baguette célèbre chez les Romains, appelée *rudis* ou *vindicta*, dont on frappoit légèrement les esclaves

lorsqu'on vouloit les affranchir. On la voit dans cette attitude sur des médailles de Claude, de Vitellius, de Galba, de Vespasien, de Nerva, de Trajan, de Marciana, d'Hadrien, d'Antonin, de Commode, de Septime-Sévère, de Caracalla, de Géta, d'Elagabale, d'Alexandre-Sévère, de Mamæa, de Gordien le pieux, de Trajan-Dèce, de Trébonianus-Gallus, de Galliénus et de Claudius-Gothicus. Sur une médaille d'Antonin le pieux, elle tient une patère dans la main droite; sur une autre de Clodius-Macer et une médaille en or de Galba, restituée par Trajan, elle a un bonnet dans la droite et une patère dans la gauche. Sur des médailles d'Antonin, d'Elagabale, de Mamæa, de Volusien, de Gallien, de Quintillus, d'Aurélien, de Julien le tyran, et de Julien dit l'apostat, on la voit debout tenant le bonnet de la liberté dans la droite, et une corne d'abondance dans la gauche. La Liberté est un type très-répété sur-tout sur les médailles de Galba, et cela ne doit pas paroître étonnant, parce qu'après la mort de Néron le peuple témoigna une si grande joie et croyoit si fort que la république étoit rétablie, que, selon le témoignage de Suétone, il couroit par les rues affublé du bonnet de la liberté. Un denier d'argent de Galba offre l'image de la Liberté dans une attitude peu ordinaire; elle est figurée sous les traits d'une femme debout entre deux épis et élevant les mains vers le ciel. Il paroît que ce type présente une belle allégorie; savoir que la Liberté exhorte le peuple à se livrer de nouveau à l'agriculture après l'extinction du tyran exécrable qui avoit désolé l'empire; sur une médaille d'Hadrien on voit la Liberté assise, tenant dans la main gauche un rameau, dans la droite la haste; une autre de Galba, restituée par Titus, nous montre cette déesse debout ayant une corne d'abondance dans la gauche, et tenant de la droite un flambeau qui lui sert à mettre le feu à un monceau d'armes. Sur quelques médailles des familles Crepusia, Mamilia et Marcia, la *Liberté* est dans un bige, elle tient quelquefois le bonnet d'une main et les rênes des chevaux de l'autre, ou bien elle guide les rênes des deux mains; sur un denier d'argent de la famille Cassia, elle est dans une attitude semblable, mais dans un quadrige; sur un autre de L. Dolabella de la famille Cornelia, une Victoire voltigeant par les airs lui offre une couronne. La tête de la Liberté est le type de plusieurs médailles romaines; sur une de la famille *Licinia*, elle est ceinte d'une couronne d'olivier; elle est couronnée de laurier sur des deniers des familles Junia, Pedania, Perperna, Servilia, Vibia; elle est coiffée de différentes manières sur des deniers des familles Cæcilia, Cassia, Considia, Junia, Petillia, Porcia, Postumia, Rupilia, Sempronia, Silia, Valeria; elle est voilée sur les deniers des familles Æmilia, Calpurnia, Crepusia, Lollia, Lutatia, Mamilia, Marcia, Sulpicia; voilée et laurée sur une médaille de la famille Sestia.

Il y avoit dans la villa Negroni, une figure de la *Liberté* en marbre, avec le chapeau ou bonnet, exécutée en relief; le chapeau est terminé en pointe comme sur les médailles. Quelquefois, au lieu de la baguette ou de la haste, on a donné aux figures de la Liberté, une massue semblable à celle d'Hercule; quelquefois aussi on y ajoutoit un joug rompu. Le petit chapeau a été l'attribut des Suisses libres. Mais, en France, par un motif peu plausible, on a coiffé la Liberté d'un bonnet Phrygien, c'est-à-dire du bonnet d'un peuple qui fut toujours esclave. Du reste, les artistes modernes ont souvent désigné la liberté par un oiseau qui s'échappe de sa cage, ou qui s'envole avec le

fil qui le retenoit. Gravelot l'a figurée marchant, parce que son caractère est l'action; différens attributs répandus à ses pieds indiquent qu'elle est la mère des connoissances et des arts, qui ont pris d'elle le nom de *Libéraux*. Il y a joint des vaisseaux qui font route, et des oiseaux qui changent de climat avec les saisons. Cochin substitue au chapeau le bonnet élevé au bout d'une pique. *V.* mon Dictionnaire mythologique.

Libre, se dit dans les arts pour exprimer la franchise, la liberté, avec laquelle l'artiste a opéré. On dit un pinceau libre, un crayon libre, un burin libre.

Liburnæ, nom que les Romains donnoient à des vaisseaux légers à deux rangées de rameurs, et qui marchoient avec beaucoup de rapidité. La dénomination de ces vaisseaux venoit de ce que les Liburniens, nation de l'Illyrie, s'en servoient pour exercer leurs pirateries sur la mer Ionienne. Les différens auteurs ont varié entr'eux sur le nombre des rangées de rameurs qui faisoient mouvoir les liburnes. Il paroît qu'anciennement on se contentoit d'une seule rangée, et que par la suite on en construisit aussi à deux rangées. Ce qui distinguoit sur-tout les liburnes des autres vaisseaux, c'étoit la rapidité de leur marche, qui paroît avoir dépendu également de leur masse et de leur construction, qui étoient telles, qu'elles opposoient moins de résistance au liquide dans lequel elles devoient se mouvoir. On peut consulter sur les *liburnes*, le supplément qui se trouve à la fin du premier volume des *Bronzes d'Herculanum*. V. aussi l'article Galère.

Lice, carrière d'un manége, d'un carrousel. Ce mot se dit aussi des barrières qui bordent la carrière d'un manége, des barrières qu'on met, dans quelques pays, au-devant des murs de face des palais des princes et des ministres. On appelle *lice d'appui* les garde-fous d'un pont de bois.

Licence, se dit dans les arts, de tout ce qui est contraire aux règles de l'art ou à l'histoire du sujet. Il y a des licences contre la perspective, contre le costume, etc. On peut définir la *licence*, une faute que l'artiste se permet pour en tirer une beauté. Une licence suppose toujours l'orgueil d'un artiste qui se croit assez habile pour réparer ses fautes par des beautés supérieures. Un orgueil aussi hautement déclaré ne dispose pas le spectateur à l'indulgence. Il est certain que sans de certaines *conventions* (*V.* ce mot) l'art ne pourroit pas exister, et qu'il se permet des suppositions qui lui prêtent des beautés. On demandoit à Paul Véronèse la cause d'une ombre qui fournissoit une masse à son tableau: *C'est*, répondit-il, *un nuage qui passe*. Il supposoit hors de son tableau un nuage qui produisoit cette ombre. Cependant l'artiste doit observer qu'il est toujours dangereux de se permettre des licences, parce qu'elles sont réellement des fautes qu'un grand succès peut seul excuser.

En musique on appelle *licence* une liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles, car voilà ce qui distingue les licences des fautes. Par exemple, c'est une règle en composition de ne point monter de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave. Quand donc on monte de la tierce mineure ou de la sixte mineure à l'octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords, ou que la dissonance y soit préparée, on prend une licence; mais s'il n'y a ni liaison, ni préparation, on fait une faute. Comme la plupart des règles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires et changent par l'usage et le goût des compositeurs, il arrive

de là que ces regles varient, sont sujettes à la mode, et que ce qui est licence en un temps ne l'est pas dans un autre.

Licence : elle est représentée par les artistes modernes sous la figure d'un satyre.

Licencieux, se dit d'un artiste qui peint ou grave des sujets obscènes. On donne aussi aux obscénités le nom de *genre licencieux*. Voy. Obscène, Priapées.

Lichanos. C'est le nom que portoit parmi les Grecs la troisième corde de chacun de leurs deux premiers tétrachordes, parce que cette troisième corde se touchoit de l'index, qu'ils appeloient *lichanos*. La troisième corde à l'aigu du plus bas tétrachorde, qui étoit celui des hypates, s'appeloit autrefois *lichanos-hypaton*, quelquefois *hypaton-diatonos enharmonios*. Celle du second tétrachorde, ou du tétrachorde des moyennes, s'appeloit *lichanos-meson* ou *meson-diatonos*.

Lichen, sorte de plante qui sert à teindre en rouge, Tournefort, qui l'a décrite, l'appelle *lichen de Grèce, lichen græcus, tinctorius*. Elle n'est pas rare dans les îles de l'Archipel ; mais son usage pour la teinture n'est connu qu'à Amorgos, l'une des Cyclades. Elle vient sur les rochers de cette île et sur ceux de Nicomia. Il y a beaucoup d'apparence qu'elle servoit autrefois à mettre en rouge les tuniques d'Amorgos, qui étoient si recherchées. Cette plante se vendoit encore dans l'Archipel, il y a un siècle, dix écus le quintal, ce qui feroit environ soixante-douze livres de nos jours. On la transportoit à Alexandrie et en Angleterre, pour l'employer à teindre en rouge, comme on se servoit en France de la parelle d'Auvergne; mais l'usage de la cochenille a fait tomber toutes les teintures que les plantes peuvent fournir.

Licorne. L'animal désigné en français par ce nom, est appelé en latin *unicornis, unicornu, unicornius ;* en grec, *monocéros ;* le 39e chapitre du livre de Job, le designe par le mot *reém*. « Le reêm, dit l'auteur de cet ouvrage, voudra-t-il te servir, ou passer les nuits dans tes étables ? pourras-tu le lier pour qu'il te trace des sillons? pourras-tu te fier à lui, parce qu'il a assez de forces, et lui imposer l'obligation de travailler pour toi » ? Il est encore question du reêm dans plusieurs passages de l'Ancien Testament, entr'autres dans les pseaumes 22, 29 et 92, dans le trente-quatrième chapitre des prophéties d'Isaïe. La plupart des anciens commentateurs et des interprètes traduisent mal-à-propos ce mot par licorne ; la vulgate le rend, avec aussi peu de fondement, par rhinocéros. Ni l'étymologie, ni la description de l'animal ne sont favorables à ces deux traductions. Les propriétés indiquées par les passages cités font voir que c'est un animal fort, armé de cornes, non dompté alors, et qui étoit peut-être indomptable. Tous les caractères indiqués ne conviennent point du tout à la prétendue *licorne*. A juger par les comparaisons fréquentes que les auteurs des livres de la Bible empruntent de cet animal, il faut supposer qu'il étoit commun dans la Palestine, dans la Mésopotamie et dans l'Arabie : il seroit alors singulier de penser que ce même animal soit resté absolument inconnu à tant de peuples qui avoient des liaisons avec ces contrées ; il seroit encore plus singulier de supposer qu'à l'époque où ces pays ont été mieux connus, cet animal ait déjà été exterminé depuis si long-temps, qu'il n'en existât aucune trace. Pour adopter une pareille opinion, il faudroit supposer que dans ces temps reculés l'art de la chasse eût été porté à un point de perfection qu'il n'a été possible d'atteindre qu'après l'inven-

tion de la poudre à canon et des armes à feu.

Quelques auteurs ont pensé que l'animal désigné dans les livres sacrés sous le nom de *reém*, *rém* et *ruém*, étoit la *gazelle*, ils se sont fondés sur le nom que cet animal porte encore en arabe. Le rhinocéros habite des contrées trop éloignées de la Palæstine et de la Mésopotamie pour que les auteurs de ces pays aient pu en emprunter aussi fréquemment qu'ils l'ont fait, des comparaisons et des images. Le Bengale, Siam, la Cochinchine, la Chine, l'Æthiopie et l'Abyssinie, n'étoient pas alors connus des écrivans hébreux. Tous les caractères qu'ils donnent au *reém* conviennent mieux au buffle, *bos bubalis* de Linné. Cet animal diffère d'une manière frappante du bœuf et du taureau commun, quant à son aspect et à sa taille, aussi bien que pour ses mœurs. Aujourd'hui on a su le dompter dans différentes contrées; mais on croira difficilement qu'on ait su l'apprivoiser dans un temps aussi reculé. Cet animal a été de tous les temps très-répandu; on le rencontroit en Asie, en Afrique et dans l'Europe méridionale.

Parmi les Grecs, Strabon est le premier qui fasse mention du *monocéros*, en parlant de la côte de *Zanguebar*. Tout ce qu'il en dit, quant à la taille, à la couleur, à sa corne, à sa patrie, et même à sa prétendue haine pour l'éléphant, à laquelle on a cru jusque dans ces derniers temps, fait voir qu'il veut parler du *rhinocéros unicornis* de Linné. Les détails qu'Ælien, dans le vingtième chapitre du XVIe livre de son *Histoire des Animaux*, nous donne sur la licorne qu'il désigne par le mot *kartazonos* ou *karkazonos*, sont en effet plus étendus, mais aussi plus vagues et moins précis. Selon lui, « il se trouve dans les contrées montueuses de l'Inde; il a la grandeur d'un cheval tout formé, le poil de couleur foncée, une crinière, des pieds semblables à ceux de l'éléphant, la queue d'un cochon, entre les yeux une corne très-pointue et cannelée, une rapidité extrême et une voix très-désagréable; il est très-doux à l'égard des autres animaux, à l'exception de ceux de son espèce et de sa femelle, avec laquelle il ne vit en paix que dans la saison de l'accouplement; il mène une vie solitaire dans les déserts, est d'une force extraordinaire, et peut cependant être dompté et élevé lorsqu'on le prend jeune ». Dans ces détails on ne peut méconnoître le rhinocéros défiguré par des récits variés. L'Inde étoit pour les Grecs un pays très-inconnu avant l'expédition d'Alexandre. Les notions qu'ils acquirent alors sur ce pays étoient encore mêlées cependant de beaucoup d'erreurs et de fables, qui ne disparurent que lorsque l'Inde fut plus fréquentée par les voyageurs. Du reste, les Indiens eux-mêmes ne pouvoient guère, dans les temps reculés, donner des détails très-exacts sur cet animal redoutable et d'une rapidité telle, qu'un cheval ne peut pas l'atteindre; ce ne fut que dans les temps postérieurs, lorsqu'on eut trouvé les moyens de l'apprivoiser, qu'on put en faire l'objet d'un examen plus approfondi. Quant aux caractères indiqués par Ælien, la plupart conviennent au rhinocéros; mais il y en a aussi quelques-uns que lui ont fait donner la peur et l'éloignement dans lequel on pouvoit l'observer. Quant à la seule corne qu'Ælien lui attribue, on sait qu'il en perd souvent une dans les combats; l'une de ces cornes est d'ailleurs plus petite que l'autre; en voyant l'animal de face il est facile de n'appercevoir qu'une seule corne; du reste, on sait à présent qu'il y a en Asie une variété de rhinocéros qui n'a qu'une seule corne.

On trouve un passage classique sur

la licorne, dans le huitième livre de Pline, au chap. 21. Probablement il a puisé dans la même source qu'Ælien, peut-être dans Ctésias, qui a vécu sous Artaxerxes Mnemon, et dont il n'a fait qu'abréger le récit. Il lui donne une tête semblable à celle du cerf, ce qui peut venir de ce que la rapidité du rhinocéros l'a fait comparer à la gazelle ou au cerf. On a répliqué que Pline devoit bien connoître le rhinocéros, qui de son temps fut souvent employé dans les jeux publics ; mais on sait aussi combien Pline a apporté peu de critique dans la confection de son ouvrage, et qu'il s'est contenté de recueillir les détails qu'il a trouvés dans les ouvrages dont il a donné des extraits, ou dont il en fit faire par les esclaves, qui travailloient sous sa direction.

Dans les temps suivans, beaucoup d'auteurs ont soutenu l'existence de la licorne. LOBO, dans son *Voyage d'Abyssinie* (Paris, 1728, pag. 69), dit qu'on la trouve dans la province des Agaus, qui contient beaucoup de forêts ; qu'elle court avec tant de rapidité, qu'il est impossible de l'examiner et de la décrire avec exactitude ; que sa taille est celle d'un cheval bien fait ; que son poil est brun, avec des points noirs, et que sa queue est noire aussi ; enfin qu'elle est très-timide, et qu'elle est toujours dans la société d'autres animaux qui pourroient prendre sa défense. On voit facilement que Lobo n'a pas vu lui-même cet animal, et que sa description est composée d'après différentes espèces d'animaux ; qu'enfin une espèce d'antilopes a servi de prototype à cette description. La beauté et la vitesse qu'il attribue à la licorne, conviennent à presque toutes les antilopes. La grandeur est empruntée de l'*antilope eryx* d'ERXLEBEN, qu'on trouve en Abyssinie. Toutes les antilopes ont, du reste, le caractère peureux et sociable, que Lobo attribue à cet animal. Il ne donne pas la description de la corne ; il se contente de dire qu'elle est placée, selon l'opinion vulgaire, au milieu du front ; il fait aussi mention de l'opinion que c'est un excellent contre-poison. Lobo met lui-même en doute cette propriété, mais on peut croire que cette tradition a pris son origine de l'*antilope recticornis* d'ERXLEBEN, la *capra gazella* de LINNÉ. Ce n'est que dans les derniers temps que le bézoar a perdu sa réputation de contre-poison et de remède efficace ; il en étoit de même de la corne de la prétendue licorne, elle conserva long-temps la réputation d'être un excellent contre-poison. LUDOLF, dans son *Histoire de l'Abyssinie*, donne aussi quelques détails sur la licorne, mais il ne l'a pas vue lui-même, ce qu'il en dit convient mieux à l'*antilope gnou* de SPARRMANN, le *bos pœphagus* de FORSTER. SPARRMANN, dans son *Voyage au Cap de Bonne-Espérance*, fait mention de la licorne d'une manière qui annonce qu'il ne doute pas de son existence. Tout ce qu'il dit cependant n'est fondé que sur les récits des habitans du pays, et il est plus que probable que leur licorne n'est que le rhinocéros. *Louis* BARTHEMA, dans son *Voyage en Orient*, fait mention de deux licornes qu'on voyoit dans le temple de la Mecque, et qu'on avoit tirées de l'Æthiopie. Sa description convient très-bien à des antilopes. *Paul* DE VENISE, dans sa *Description de l'Orient*, dit aussi que dans le royaume de Basinam il y a des licornes à tête de cochon, dont la taille est un peu plus petite que celle de l'éléphant ; on voit facilement qu'il veut parler du rhinocéros. *Thomas* BARTHOLIN, dans son traité *de Unicornu*, cite différens témoignages de voya-

geurs et de marins qui assuroient avoir vu la licorne dans la Chine, l'Inde et l'Arabie; mais lui-même n'ajoute pas beaucoup de foi à leurs récits; ces prétendues licornes étoient encore des rhinocéros.

En Europe on a regardé des squelettes et des dents ou défenses qu'on a trouvées en terre comme appartenant à la licorne. Dans quelques cavernes de l'Allemagne, entr'autres dans celle dite de Baumann, on a trouvé plusieurs ossemens qu'on a autrefois appelés os de licorne, et qu'on vendoit dans les pharmacies. Le plus remarquable est un squelette dont *Otton* Guerike, dans son *Essai sur le Vide*, et après lui Léibnitz, dans son ouvrage intitulé *Protogœa*, p. 64, ont fait mention, et dont ce dernier a donné une figure: il fut trouvé en 1663, près de Quedlimbourg, dans la montagne de Zeunicken. Ce squelette est celui d'un rhinocéros. Aujourd'hui on ne s'étonnera pas de trouver sous terre des squelettes d'animaux qu'on ne rencontre plus dans ces mêmes pays. On attribuoit des propriétés remarquables aux prétendues cornes de licornes que l'on conserve dans les cabinets d'histoire naturelle, et qu'on vendoit autrefois dans les pharmacies. On les regardoit comme le meilleur contre-poison, et on en estimoit sur-tout la pointe. On les regardoit aussi comme un remède excellent contre le mal caduc. Toutes ces propriétés leur firent donner un prix si excessif, que des cornes qu'on vend à présent 80 à 100 francs, et qu'on travaille comme de l'ivoire, étoient alors vendues jusqu'à 4000 francs. Ces prétendues cornes de la licorne ne sont autre chose que des dents ou défenses du narwhal, *monodon monoceros* de Linné. Les vases à boire faits de cette même matière, auxquels on attribuoit la propriété de résister au poison, et dont quelques grands seigneurs se sont autrefois servis, viennent du rhinocéros; on en fait encore le même usage en Asie et en Afrique. Dapper est le seul auteur qui indique la licorne comme un animal de l'Amérique. La description qu'il en donne est conforme à celle qu'Ælien nous en a laissée, à l'exception des ongles fendus qu'il lui attribue; il lui donne pour patrie le Canada. Cependant comme c'est le seul témoignage sur l'existence de la licorne en Amérique, et que Dapper débite un grand nombre de récits fabuleux, on peut croire qu'il a transporté en Amérique les traditions européennes sur la licorne.

C'étoit une opinion presque générale parmi les anciens, que la licorne naturellement sauvage, ne pouvoit être prise que par une fille vierge. S. Grégoire le grand, Isidore *de Séville*, et d'autres auteurs, ont rapporté ce fait d'après les anciens naturalistes, et ont représenté la licorne comme le symbole de la Pureté. C'est d'après cette ancienne tradition que la Vierge, signe du Zodiaque, a été figurée sur quelques monumens sous l'image d'une fille qui prend une licorne. Du reste, on voit bien que les artistes ne peuvent admettre la licorne dans leur composition que comme un animal fabuleux, et qu'elle ne doit figurer dans aucun sujet d'histoire.

Licteurs; gardes que Romulus adopta à l'exemple des rois de l'Etrurie, et qui après l'extinction de la royauté passèrent aux consuls: c'étoient des hommes de la dernière classe du peuple, mais d'une condition libre; leur office étoit de précéder les magistrats pour faire écarter le peuple sur leur passage, ils marchoient non deux à deux, mais l'un après l'autre en portant le Faisceau. (*Voy.* ce mot.) On les voit sur les colonnes Trajane et Antonine, sur une médaille

frappée à Cosa, avec le nom de Brutus, et sur beaucoup d'autres monumens.

LIÉES; on appelle notes liées, deux ou plusieurs notes qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon et le violoncelle, ou d'un seul coup de langue sur la flûte et le hautbois; en un mot, toutes les notes qui sont sous une même liaison.

LIERNE, nervure dans une voûte d'ogive qui, de la clef de cette voûte, aboutit à la jonction des tiercerons. Les deux liernes forment une croix dont la clef est le centre. On nomme *lierne*, dans la charpenterie, toute pièce de bois posée horizontalement dans un comble d'un poinçon à un autre, pour les entretenir et pour porter le faux plancher d'un grenier. On appelle aussi *lierne* toute pièce de bois courbe, suivant le pourtour d'un dôme ou d'une coupole qu'on pose de niveau et à différentes hauteurs, où elles sont assemblées à tenons et mortaises, avec les chevrons courbes; on la nomme aussi quelquefois lierne ronde. Le mot *lierne* désigne aussi toute pièce de bois qui sert à entretenir tous les pieux d'une palée, avec chacun desquels elle est boulonnée; lorsqu'elle est entaillée pour accoler les pieux, on l'appelle *moise*.

LIERNER, garnir un comble, une palée, de *liernes*. Voy. LIERNE.

LIERRE. Ce végétal joue un si grand rôle dans la Mythologie et dans les arts, il se retrouve si souvent sur les vases grecs et sur d'autres monumens, qu'il mérite bien ici une attention particulière. Il est étonnant que les botanistes modernes s'en soient si peu occupés, et qu'ils n'aient point cherché à déterminer les espèces ou les variétés indiquées par les auteurs anciens. PERSOON n'en cite que deux espèces, parmi lesquelles il n'y en a qu'une qui puisse se rapporter au lierre, si célèbre dans les écrits des classiques grecs et romains. Pline en compte vingt, qui étoient outre cela distinguées en mâles et femelles. M. Jacobs en compte trois espèces, 1°. une noire, 2°. une blanche ou jaune, 3°. une à petites feuilles d'un vert jaunâtre, et que l'on regardoit comme le lierre naissant. Ces trois espèces me paroissent devoir être réduites à deux, le *lierre noir* et le *lierre jaune*. Le lierre noir, *hedera helix*, est celui que Virgile appelle *hedera nigra*. Celui qui est commun dans nos bois et sur nos murs. Il se distingue par la couleur de ses fruits. Le *lierre jaune* à fruits blanchâtres ou d'un jaune plus ou moins foncé pourroit se nommer *hedera chrysocarpos*; il offre plusieurs variétés. Celle à feuilles d'un vert jaunâtre et fruits blanchâtres paroît être celle que Virgile appelle *hedera pallens*. L'autre variété étoit d'un jaune plus foncé. Le jardinier de Columelle porte au marché des corymbes de lierre couleur de safran, avec des fleurs d'automne. La variété à fruits d'un jaune doré est la plus importante. Pline l'appelle *chrysocarpos* à fruits dorés, nom que j'ai cru propre à caractériser l'espèce. C'étoit celle particulièrement consacrée à Bacchus, et nommée pour cette raison *dionysiaque*. Tournefort nous en a donné la description; les baies sont sphériques, anguleuses, un peu applaties sur le devant, et marquées d'un cercle du milieu duquel s'élève une pointe d'une demi-ligne. Ces baies réunies forment d'assez gros bouquets. Les feuilles ressemblent à celles de notre lierre commun, *hedera helix*.

Pausanias dit que ce fut dans Acharna que Bacchus fit naître le premier lierre, mais en cela il suit la tradition des Athéniens qui vouloient tout rapporter à leur patrie. L'usage de s'en servir dans les pompes bacchiques peut avoir été apporté de l'Inde, car le lierre se trouve même au Japon. Il paroît

cependant que c'est par la Thrace que l'usage du lierre est venu ; cette plante y est très-multipliée. On a rapporte plusieurs causes de la raison qui la fit employer de préférence dans les cérémonies bacchiques. Selon PLINE, c'est parce que le lierre est toujours vert, c'est-à-dire qu'il offre une allégorie vivante de l'éternelle jeunesse de Bacchus. Selon LACTANTIUS FIRMIANUS, c'est à cause du bel effet de ses couronnes. BUONAROTTI, qui suit la même opinion, paroît approcher bien plus de la vérité, en disant que cette plante obtint d'abord cet honneur, parce que dans le temps où le culte de Bacchus pénétra dans la Thrace, pays alors peu cultivé, elle étoit regardée comme la plus belle à cause du luisant et de l'éclat de ses feuilles. Je crois qu'on peut ajouter que les baies du lierre paroissent en automne au temps des vendanges, et que le lierre et la vigne ont entr'eux tant de rapport et de ressemblance, que dans le système sexuel ces deux plantes sont placées auprès l'une de l'autre. Il falloit cependant trouver dans les propriétés du lierre et dans l'histoire de Bacchus les motifs de cette préférence. Plutarque dit dans ses *Problêmes*, que le lierre fut adopté par Bacchus, parce que ses fruits produisent l'ivresse, même sans être mêlés avec le vin. Cependant il dit au contraire, dans ses *Symposiaques* ou propos de table, que Bacchus fut regardé comme médecin pour avoir enseigné à ceux qui étoient saisis de la fureur qu'il inspire, de se couronner la tête de lierre, parce que cette plante tempère par sa froideur la chaleur du vin. Le sujet d'un autre propos de table est de savoir si réellement le lierre est froid ou chaud par sa nature. Ammonius soutient qu'il est froid. Tryphon dit au contraire que, loin de dissiper l'ivresse, ses fruits mis dans le vin le rendent plus enivrant. Il ajoute que ce n'est donc pas parce que le lierre empêche l'ivresse qu'on en tresse les couronnes de Bacchus et de ses suivans, mais parce que comme ses feuilles sont toujours vertes, il peut remplacer aussi les pampres, auxquels il ressemble par la disposition de ses fruits. Tryphon soutient que le lierre est froid, par des raisons qui ne valent guère mieux que celles par lesquelles Ammonius établit qu'il est chaud. Pighius, qui voit dans tous les attributs de Bacchus, des emblêmes de ce dieu considéré comme l'image du soleil, prétend que le lierre lui est consacré parce qu'il étouffe les autres plantes et les fait vieillir et mourir comme le soleil produit la vieillesse de la nature. On reconnoît ici les efforts d'un homme qui veut faire tout cadrer à son système. Beaucoup de fables, principalement de celles imaginées par les auteurs de métamorphoses, doivent leur origine au rapport du nom du personnage avec celui de l'objet dans lequel on prétend qu'il a été transformé. C'est de-là qu'est venue l'opinion que le lierre doit sa naissance au jeune Cissus, un des suivans de Bacchus, qui tomba en dansant devant ce dieu, et mourut de cette chute. Bacchus sensible à sa perte le changea en lierre. Selon Ovide, Bacchus, dans sa première enfance, fut caché par les nymphes qui étoient chargées de l'élever, sous des feuilles de lierre, et de-là vint la prédilection du dieu pour cette plante. Quel que soit le motif de cette préférence, il est constant que dans une très-haute antiquité le lierre étoit consacré à Bacchus, d'où les botanistes l'ont appelé *hedera dionysos*, lierre de Bacchus. Selon Pline, ce dieu fut le premier qui ceignit sa tête d'une couronne, et elle étoit de lierre. Homère le représente couronné de lierre et de laurier. Différentes épithètes, dont le sens est, *à la chevelure de lierre*,

qui fait germer le lierre, qui aime le lierre, qui porte le lierre, couronné de lierre, lui sont données par les poètes. Enfin l'auteur des Lithiques l'appelle *à la tunique de lierre.*

Plusieurs princes sont couronnés de lierre sur les médailles, à l'exemple de Bacchus, ce sont principalement ceux qui, comme Antiochus XII, roi de Syrie, et Mithridate Eupator, roi de Pont, ont pris le surnom de *Dionysos.* Antoine, qui se vantoit d'être un second Bacchus, est couronné de lierre sur quelques-uns de ses deniers, et sur une médaille qui le représente avec Cléopâtre. Beaucoup de médailles ont comme attributs bacchiques une couronne ou une feuille de lierre. Dans les fêtes appelées Hyacinthies, qui se célébroient à Lacédémone en l'honneur d'Apollon, les Lacédémoniens se couronnoient de lierre. Il n'est pas étonnant qu'on ait attribué à cette plante mythique beaucoup de propriétés médicales. Pline les rapporte toutes et sur-tout celle d'appaiser les douleurs de tête par l'application de ses feuilles. Selon lui, le bois de laurier frotté sur le bois de lierre, et le bois de lierre frotté sur le bois de laurier, donnent promptement du feu. Il lui attribue une singulière propriété pour épurer le vin auquel on a mêlé de l'eau. Le vase fait de bois de lierre, dit-il, laisse échapper le vin et retient l'eau qui y étoit mêlée. Macrobe appelle les vases de lierre, *kissybia.* Euripide, dans son Andromède, nomme un vase de lierre qui contient du lait, *kissinon skyphon.* Pollux dit qu'on appelle ainsi un vase entouré de lierre. Athénée entend par ce mot un vase de bois de lierre. On couronnoit les poètes de lierre, parce qu'ils sont consacrés à Bacchus. Ce dieu est en effet un des compagnons des Muses, et il inspire particulièrement les poètes tragiques, comiques, satyriques et dithyrambiques.

Les anciens aimoient beaucoup à employer les feuilles de lierre pour les bordures de vêtemens, pour celles des vases et pour les ornemens des frises d'architecture. Les vases ornés de feuilles de lierre étoient appelés *hederata*, et ceux décorés de ses fruits, *corymbiata.* On en trouve des exemples dans la nouvelle collection d'Hamilton. Le lierre étoit quelquefois marié à une autre plante, principalement à la vigne et à l'hélychrise. Les vases de cette espèce les plus célèbres dans les écrits des poètes, sont ceux dont Théocrite et Virgile nous ont donné la description. Dans Théocrite, le chévrier veut engager Thyrsis à chanter Daphnis. Il lui propose pour récompense de lui laisser traire trois fois une chèvre, mère de deux petits qu'elle nourrit, et qui cependant remplit encore deux vases d'un lait excellent, et d'y joindre le don d'une coupe, *kissybion*, dont la surface est partagée en trois champs. Dans le premier est une femme assise entre deux amans qui la sollicitent; dans le second un pêcheur; dans le troisième une vigne avec son jeune gardien. Une acanthe entoure tout le vase, sans doute par le bas, puisque ses lèvres sont couronnées d'une branche de lierre unie à l'hélychrise. Virgile a imité ce passage, quoique la description qu'il fait du vase de lierre, ouvrage d'Alcimédon, soit différente. Conon et un autre astronome y sont représentés, et ses bords sont entourés d'un lierre uni non à l'hélichryse, mais à une branche de vigne.

Sur quelques inscriptions, les mots sont séparés par des signes en forme de cœur. On a prétendu que ces cœurs percés étoient un signe d'affliction et de douleur; d'après cela le Père Papebroch a voulu regarder comme un monument païen la pierre tumulaire qui couvroit le tombeau de Ste Argyris, parce que les mots qui composent son inscription sont

séparés par des ornemens semblables; mais ces ornemens, ainsi que l'a très-bien démontré Boldetti, et que le prouvent un grand nombre d'inscriptions rapportées par Reinesius, Fabretti, et par lui-même, sont communs aux inscriptions païennes et aux inscriptions chrétiennes; ils ne peuvent donc pas suffire pour faire absolument placer une inscription parmi les unes ou les autres; ce n'étoit qu'une espèce de ponctuation alors en usage, et Boldetti n'y reconnoît aucune origine païenne. Le Père Lupi, dans sa belle description de l'épitaphe de Ste Sévère, est de la même opinion; cependant je ne pense pas qu'on doive regarder ces signes de ponctuation comme des cœurs, ce sont des feuilles de lierre, et c'est la présence du pétiole qui donne à cette feuille l'apparence d'un cœur percé par une flèche. Peut-être ce genre de ponctuation étoit-il d'abord symbolique, et relatif aux mystères de Bacchus, et par conséquent un signe de l'initiation. Dans cette supposition, il convenoit très-bien aux monumens tumulaires, et les chrétiens ont adopté ensuite ce signe.

Lièvre. Cet animal étoit consacré à Vénus; par la raison, sans doute, qu'il passoit pour être très-voluptueux. Il l'étoit aussi à Bacchus, depuis que ce dieu en avoit pris la forme pour échapper à la poursuite de Penthée; mais plutôt, peut-être, parce que, naturellement rongeur, il est le fléau des moissons et des vignes. La chair du *lièvre* fut interdite aux Hébreux, et les Ægyptiens, suivant Ælien, s'en abstenoient rigoureusement; elle étoit, au contraire, un mets délicieux chez les Romains. Au rapport de Pline et de Lampridius, ce goût décidé pour le *lièvre* venoit moins de la saveur de sa viande, que de l'opinion accréditée parmi eux, que l'on acquéroit de la beauté en mangeant souvent du *lièvre*, erreur qui a pu naître de la double acception du mot *lepor*, qui signifie beauté, grace. Quoi qu'il en soit, ils estimoient tant ce quadrupède, qu'ils appelèrent *Leporaria* (*V*. ce mot) les endroits où ils engraissoient ceux qui étoient destinés pour leur table. Le lièvre étoit un des attributs de l'automne et de l'hiver, saisons réservées à la chasse, ce que plusieurs monumens attestent. On en a fait l'emblème de la peur et de la timidité. Le cabinet de Stosch renferme une cornaline représentant une barque, sur l'éperon de laquelle se voit un lièvre dans l'action de s'élancer en courant; il y exprime sans doute la crainte et le danger de la navigation. Le lièvre fut aussi employé comme un symbole de la vigilance sur un bas-relief placé jadis dans l'hermitage du célèbre cardinal Passionéi, près de Frascati, parce que, prétend-on, cet animal dort, comme le lion, les yeux ouverts. Selon Winckelmann, il seroit difficile de dire ce que signifie un *lièvre* sur un bas-relief de la villa Albani, représentant un acteur comique, sur le tombeau duquel il a été trouvé; à moins qu'on ne veuille dire qu'ici, comme chez les Ægyptiens, le lièvre doit être le symbole d'une oreille fine. La meilleure explication seroit, suivant le même auteur, de rapporter cette image au nom du personnage, qui peut-être s'appeloit *lagos*, lièvre: comme le sanglier désignoit un géomètre romain nommé *Aper*. Salvini a prétendu qu'il indique le mot *lepor*, qui donne l'idée d'une certaine grace dans le discours. On ignore également la signification du lièvre placé sur les médailles de Rhegium, dans la grande Grèce: cette image donna lieu à ce proverbe: *Plus timides que les habitans de Rhegium*. Le lièvre, ainsi que le lapin, désigne l'Espagne et la Sicile, où l'un et l'autre

sont le symbole naturel de la fécondité. On voit, sur les médailles de Messine, un lièvre courant.

Ligature; c'étoit, dans nos anciennes musiques, l'union par un trait de deux ou plusieurs notes passées, ou diatoniquement, ou par degrés disjoints sur une même syllabe. La figure de ces notes, qui étoit carrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainsi. La valeur des notes qui composoient la ligature varioit beaucoup selon qu'elles étoient différemment liées, selon qu'elles étoient à queue ou sans queue, selon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin sur un grand nombre d'autres règles oubliées aujourd'hui.

Ligne. Ce mot n'appartient à l'art, qu'autant que celui-ci emprunte le secours de la géométrie. C'est, en général, une étendue en longueur, la distance d'un point à un autre; elle a différentes significations dans les arts. Ainsi, en architecture, la *ligne de niveau* est celle qui se trouve parallèle à l'horizon; celle *de pente*, une ligne droite qui va d'un point à un autre plus bas; celle *en talus* est aussi une *ligne* de pente, mais suivant la largeur; la *ligne rampante* se trace encore en pente, mais, dans sa longueur, elle forme quelques contours; celle *d'à plomb* est verticale ou perpendiculaire à une ligne de niveau; la *ligne ralongée* est rampante et tournante en vis, selon la pente plus ou moins roide d'un escalier. On appelle aussi *ligne* une cordelette, dont se servent les maçons ou charpentiers pour aligner les façades des édifices, les murs, les pans de bois, pour marquer les épaisseurs des murs, pour tracer ou tringler les pièces de bois.

La *ligne* qui, en dessin ou en peinture, termine un objet, se nomme trait, contour. On dit donc trait de plume, de crayon, de pinceau, touche, hachure, et non pas ligne.

La *ligne* d'Apelles, fit longtemps l'admiration de l'antiquité. Apelles ayant abordé à Rhodes, voulut voir Protogènes, célèbre peintre contemporain, qu'il ne connoissoit que de réputation. Il ne le trouva point; mais ayant apperçu dans son atelier un grand panneau disposé pour être peint, il voulut s'annoncer en conduisant avec de la couleur une *ligne* d'une extrême ténuité. Ce trait le fit effectivement reconnoître, et excita l'émulation de Protogènes, qui en conduisit un encore plus délié avec une autre couleur. Apelles revint, et, honteux de se voir surpassé, il refendit les deux *lignes* avec une troisième couleur, ne laissant plus rien à faire à la subtilité; aussi Protogènes s'avoua-t-il vaincu. Pline a vu lui-même le tableau ou panneau, qui fut consumé dans l'incendie du palais de Cæsar, au mont Palatin. Le fait qu'il raconte peut d'abord sembler frivole, et cependant il est infiniment précieux, puisqu'il nous éclaire sur l'histoire de l'art au temps d'Apelles. On voit que sa dispute avec Protogènes n'étoit qu'un combat d'adresse, un défi à qui feroit le trait le plus adroit. Un écrivain moderne en a conclu que, dans ce temps-là, on faisoit autant de cas de la finesse du pinceau, qu'on en estime aujourd'hui la largeur; que les peintres de cet âge, qui possédoient sans doute les grandes parties de l'art, étoient secs, durs et mesquins dans la partie du métier, et qu'enfin leur manœuvre devoit avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. C'étoit, toujours selon le même écrivain, avec le pinceau le plus fin, avec les traits les plus subtils, qu'ils rendoient certaines parties que, depuis la perfection du métier, on exprime bien mieux par

masses ou par touches. Il ne trouve, dans Pline, aucun terme qui réponde à celui de *largeur de pinceau*, de *faire large* (*Voyez* ce mot), de *large exécution*. Il en conclut donc que les contemporains d'Apelles étoient grands de dessin et d'expression, mais petits d'exécution. On admiroit encore au temps de Pline les *lignes* d'Apelles et de Protogènes : faut-il en conclure qu'alors on faisoit consister dans l'extrême finesse du pinceau le plus grand mérite de la peinture ? Cette conséquence seroit déplacée. Il suffit que ces *lignes* eussent été admirées du temps d'Alexandre, pour qu'elles le fussent encore du temps de Vespasien. De Piles, dans ses *Vies des Peintres*, a changé les *lignes* d'Apelles et de Protogènes en des contours fins et corrects : c'est altérer l'histoire, c'est travestir un fait ancien par un costume moderne. Pline seul nous a conservé le trait ; il l'a expliqué clairement, c'est donc lui qu'il faut suivre. Ceci donne occasion de rappeler l'O du Giotto : il n'étoit, comme la *ligne* d'Apelles, qu'un tour de main, cependant si cet O existoit encore, et qu'il fût exposé dans une vente, peut-être seroit-il poussé à un très-haut prix. Les connoisseurs savent cependant aujourd'hui ce qu'on doit penser de l'O du Giotto. (*Voyez* O.)

Quelques artistes ont admis une *ligne de beauté*. Les anciens ont connu le beau, et nous en ont laissé les plus parfaits modèles. Raphaël et d'autres modernes se sont montrés heureux imitateurs des anciens : mais rien ne nous apprend que les artistes de la Grèce aient cherché une certaine *ligne* qui servît de démonstration au caractère de la beauté. On ne nous dit pas que Raphaël ait découvert cette *ligne*, et l'ait démontrée à ses élèves. Enfin on ne trouve rien sur cette *ligne* dans les écrits de Léonard de Vinci, quoique cet habile peintre soit entré dans de grands détails sur son art. On ne s'en est occupé que dans le temps même où l'on commençoit à s'éloigner de l'imitation du beau. Parent, qui en a parlé le premier, faisoit consister la beauté dans une *ligne* elliptique, ce qui ne paroit pas en donner une idée fort claire. Hogarth, fameux peintre anglais, voulut prouver dans son *Analysis of Beauty*, que la *ligne* de beauté étoit ondoyante, et il la compara à la lettre S. Falconet a fait sentir le ridicule de cette idée, et, pour exprimer la beauté, il a imaginé une ligne qui lui a semblé préférable, et qui tend à la rondeur et au méplat. On a voulu aussi trouver l'image de la beauté dans la *ligne* flamboyante, c'est-à-dire dans celle que décrit la flamme qui s'élève. Mengs l'a trouvée dans la *ligne* serpentine ; elle répond à l'S de Hogarth, et l'on ne voit pas ce qu'elle a de commun avec la beauté, dont tous les mouvemens doivent décrire les lignes les plus douces. Winckelmann, dans son *Essai sur l'Allégorie*, fait aussi l'éloge de la *ligne* ondoyante ou serpentine. Il avance, d'après Lomazzo, que Michel-Ange assura le peintre Marc de Sienne, que de toutes les lignes, elle étoit la plus propre à exprimer le mouvement. Ce qu'on peut établir de plus vrai, c'est qu'il n'y a point de *ligne de beauté*, et que la beauté se forme de la succession et de l'accord d'un nombre infini de lignes différentes entr'elles. Désigner par un S, ou par une *ligne* serpentine, ondoyante, flamboyante, le caractère de la beauté, c'est en indiquer obscurément la douceur et la souplesse. Si l'on veut absolument parler de *lignes*, il faut dire que la *ligne* droite tend à la roideur gothique ; que les formes composées de *lignes* qui se coupent angulairement, sont dures ; qu'elles peuvent avoir un air de science, mais qu'elles manquent de graces et de vérité ; que de la *ligne* cir-

culaire résulte un dessin rond et pesant, et qu'en un mot la vraie beauté des formes est produite par un grand nombre de *lignes*, qui toutes semblent tendre à s'arrondir, et ne s'arrondissent jamais.

Les *lignes*, en musique, sont des traits horizontaux et parallèles, sur ou entre lesquels on place les notes selon leurs degrés. La portée (*V.* ce mot) du plain-chant n'est que de quatre *lignes*; celle de la musique en a cinq stables et continues, dont on attribue l'invention à Guy Arétin; on peut y ajouter des *lignes* postiches au-dessus ou au-dessous de la portée pour les notes qui passent son étendue. Les *lignes*, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se comptent en commençant par la plus basse, qui est la première, et ainsi de suite.

LIGNE ONDOYANTE. *Voyez* LIGNE.

LIGUE. Les modernes l'ont représentée par deux jeunes femmes vêtues en guerrières, et qui s'embrassent en foulant aux pieds un renard, symbole de la fourberie. L'une a sur son casque une corneille, et l'autre un héron, tous deux ennemis du renard.

LILIACÉES; on appelle ainsi en botanique les plantes qui naissent d'oignons et qui sont d'une nature analogue à celle du lis, à qui elles doivent leur nom, quoique leur forme soit très-différente. Comme ce sont celles que la nature a parées des plus riches couleurs, ce sont aussi celles que les peintres de fleurs ont aimé le plus à imiter. On en voit fréquemment dans les tableaux de Van Huysum, de Van Spaendonck, etc. (*V.* FLEURS.) Les plus belles collections où l'on ait peint, gravé ou coloré ces superbes plantes, sont le *Recueil des Plantes peintes* par RABEL, qui est au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, et les *Liliacées* publiées par M. REDOUTÉ, avec le texte de M. DECANDOLLE. C'est le plus splendide ouvrage de botanique qui soit encore connu. Les artistes y trouveront un grand nombre de ces belles plantes qu'ils pourront employer dans leur composition.

LIMAÇON. Le *limaçon* étoit le symbole de la volupté et de la lubricité, parce qu'il est doué des deux sexes. Stosch a donné la description d'une cornaline, où l'on remarque, entr'autres choses, un limaçon avec le nom de Messaline. Il parle aussi d'une pierre gravée, où se voyoit une femme nue assise sur un *limaçon*, et au-dessous le nom de cette même Messaline. BAUDELOT DE DAIRVAL a publié sur cette pierre une Dissertation in-4°. en 1708. Sous le rapport de l'art culinaire, le *limaçon*, suivant Pline, Varron et Athénée, fut, chez les Romains, un mets délicat et recherché. Fulvius Hirpinus, habitant de Tarquinium, inventa, peu de temps avant la guerre civile de Pompée, l'art d'engraisser les *limaçons* en les nourrissant de farine pétrie avec du vin cuit en syrop. Cette nourriture les faisoit parvenir à une grosseur extraordinaire. *Voy.* VILLÆ.

LIMBE. *V.* AURÉOLE et NIMBE.

LIMITES. Ce mot signifie bornes ou l'extrémité qui sépare une terre, un pays d'avec un autre. Solon avoit fait une loi par laquelle les *limites* des héritages étoient distinguées par un espace de cinq pieds qu'on laissoit entre deux pour passer la charrue; et, afin que l'on ne pût se méprendre sur la propriété des territoires, cet espace de cinq pieds étoit imprescriptible. Cette disposition fut d'abord adoptée chez les Romains, mais on l'abandonna ensuite, et on imagina de marquer les *limites* entre les héritages voisins, par des bornes de pierres, et quelquefois par des tertres. Dans les pays que les Romains distribuoient aux co-

Ionies, les champs étoient également séparés par des *limites* qui consistoient en un sentier où un homme à pied pouvoit passer, ou bien aussi en pierres qui tenoient lieu de bornes. Par-tout, ces pierres étoient sacrées, et ne pouvoient être déplacées sans crime. On les mettoit sous la protection du dieu Terme. (*V.* ce mot.) Dans les premiers temps de la fondation de Rome, c'étoient les frères Arvales qui connoissoient des *limites*. Il y avoit chez les Romains, comme parmi nous, des arpenteurs, *mensores*, que les juges envoyoient sur les lieux pour marquer et fixer les *limites*.

Limma est, dans la musique grecque, ce qui reste d'un ton majeur, après qu'on en a retranché l'apotome, qui est un intervalle plus grand d'un comma que le semi-ton moyen; par conséquent le limma est moindre d'un comma que le semi-ton majeur. Les Grecs divisoient le ton majeur (*V.* ce mot) en plusieurs manières. De l'une de ces divisions inventée par Pythagore, selon les uns, et selon d'autres par Philolaus, résultoit l'apotome d'un côté et de l'autre, le *limma*, dont la raison est de 243 à 256. Pythagore faisoit du *limma* un intervalle diatonique qui répondoit à notre semi-ton majeur; de sorte que, selon lui, l'intervalle du *mi* au *fa* étoit moindre que celui du *fa* à son dièse; notre échelle chromatique donne tout le contraire. La génération du *limma*, en commençant par *ut*, se trouve à la cinquième quinte *si*; car alors la quantité, dont ce *si* est surpassé par l'*ut*, est précisément dans le rapport qu'on vient d'établir. Zarlin, qui s'accorde avec le Père Mersenne sur la division pythagorique du ton majeur en *limma* et en apotome, en applique les noms tout différemment; car il appelle *limma* la partie que le Père Mersenne appelle apotome, et apotome celle que celui-ci nomme *limma*.

Limon; c'est le cours d'assise de pierre rampant et en coupe, ou la pièce de bois rampante qui termine et porte l'extrémité des marches d'une rampe d'escalier, du côté de son jour, et sur laquelle se pose la balustrade de pierre, de bois ou de fer, qui sert d'appui. Le limon est droit dans les rampes droites des escaliers dont le jour est carré, et il est gauche par ses surfaces supérieures et inférieures dans les rampes tournantes des escaliers dont le jour est circulaire.

Limosinage, c'est toute maçonnerie faite de moilon, blocage, libage, à bain de mortier, à paremens bruts, dressée grossièrement au cordeau, dont on forme les fondemens d'un bâtiment, ou dont on remplit les intervalles des pilots ou d'un grillage.

Limus; morceau d'étoffe formant une espèce de large tablier qui descendoit du nombril jusqu'à la cheville du pied. C'étoit le seul vêtement des victimaires, qui le fixoient sur eux avec plusieurs tours d'une ceinture ou bandelette. Cette ceinture étoit tissue de plusieurs couleurs, et s'appeloit *licium* lorsqu'il s'agissoit du *limus* des serviteurs des magistrats, qui étoient nommés *limocincti*. Le *limus* est terminé, sur les monumens, par une bande de pourpre. Quelques figures antiques ont le limus pendant et étendu; d'autres l'ont retroussé et rejeté sur les épaules ou sur les bras, comme celle gravée au tom. II des *Bronzi di Ercolano*, pag. 199.

Lin. Le lin est d'un usage universel en Ægypte depuis une antiquité très-reculée. Il y étoit autrefois et il est encore aujourd'hui un grand objet de culture. On le sème aussi-tôt que la terre commence à se sécher après l'inondation; il fleurit en janvier, et est mûr en février. On le recueille dans les plaines de

Damanhour. Ce lieu est le centre du commerce de cette denrée. Les travaux pour l'éplucher, le battre, le carder et le filer, occupent une grande partie des habitans. On en faisoit un grand usage dans la Syrie et dans la Palestine, et l'Ecriture fait souvent mention de vêtemens de lin. On conserve au cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, des bandelettes de lin détachées de momies, et qui sont chargées de caractères d'écriture. Quoique l'usage du lin fût connu des peuples de l'Italie, il a été long-temps à Rome une matière précieuse que l'on n'employoit que pour les vêtemens de dessous. Les hommes en firent peu d'usage sous la République et même au commencement de l'empire. Alexandre-Sévère préféroit sa blancheur à l'éclat de la pourpre ; il introduisit l'usage d'y mêler de l'or, ce qui en ôtoit la souplesse.

Linçoir, pièce de bois dans laquelle sont assemblées les solives d'un plancher, au-dessus de la baie d'une porte ou d'une croisée, pour en décharger la fermeture ou le linteau; les deux extrémités de cette pièce sont assemblées dans les deux solives qui portent sur les jambages. On appelle ainsi *linçoir* une pièce de bois, dans laquelle sont assemblés les chevrons au droit des lucarnes, et pour le passage des tuyaux de cheminées.

Linéaire (Perspective). *Voy.* Perspective.

Linge. On peut assurer en général que les anciens n'en portoient pas sur la peau; de-là, sans doute, vint la nécessité des bains. Il paroît que ce que nous appelons mouchoirs ne fut pas connu chez les Grecs ; et on seroit tenté de croire, d'après un passage de Polybe, que les personnes de distinction se servoient de leur manteau pour s'essuyer les yeux et le nez. Les serviettes ne furent introduites que très-tard parmi les Romains, et encore l'usage étoit que chaque convive apportât son linge.

Lingotière, moule dont on se sert pour couler du métal fondu qu'on veut réduire en petits lingots. Les vitriers l'emploient pour réduire le plomb en petites lames, qu'ils font ensuite passer dans le tire-plomb, pour former les verges dont on fait les panneaux de vitrage.

Lingula ; Camerarius et beaucoup d'autres se sont trompés sur la véritable signification de ce mot, en prétendant qu'il désignoit la languette ou courroie qui sert à attacher le soulier. Il est plus naturel de croire, avec Clément d'Alexandrie, que la *lingula* étoit un petit morceau de cuir taillé en languette, servant à recouvrir les agraffes ou boucles des souliers, ainsi qu'on le remarque dans la figure gravée au tom. II des Bronzes d'Herculanum, pag. 199. Cet usage s'étoit introduit chez les modernes ; il existoit même encore dans le 17[e] siècle.

Lingula ; ou plutôt *ligula* : suivant Martial, ce mot servoit à désigner la hanche des flûtes antiques et un poignard court et large en forme de langue, etc. C'étoit aussi une espèce de spatule avec laquelle les aruspices fouilloient dans les entrailles des victimes.

Linos, sorte de chanson célèbre, selon Hérodote, en Phénicie, en Chypre, et ailleurs ; elle portoit différens noms chez les différens peuples. Les Ægyptiens l'appeloient *maneros*, les Latins, *nænia*, et les Grecs, *linos*. On lit dans Plutarque qu'elle convenoit aux festins et aux plaisirs de la table. Hérodote, Sophocle, Athénée, Aristarque et Euripide en donnent une idée contraire ; le *linos* etoit donc un hymne, un chant funèbre. Pollux en fait une chanson propre aux fossoyeurs et aux gens de la campagne.

Linteau, pièce de bois posée sur les jambages d'une porte ou

d'une croisée pour en former la fermeture. Vitruve l'appelle *antepagmentum superius*. Le *linteau de fer* est une barre de fer carrée qu'on place dans la feuillure de la platebande d'une baie pour en porter les claveaux; les extremités de ce linteau sont posées et scellées dans les piédroits de la baie. On nomme aussi *linteaux*, dans la fortification, le cours des pièces de bois posées horizontalement, sur lesquelles sont attachés et cloués tous les pieux de la palissade d'un chemin couvert, à un pied et demi au-dessous de leur pointe.

Lintres; nom latin, pluriel de *linter*, qu'on donnoit à des canots, c'est-à-dire, à des troncs d'arbres creusés, qui pouvoient porter trois hommes. On appeloit aussi *lintres*, des vases dont la forme étoit la même que celle de ces canots.

Lion; Pline l'appelle l'animal le plus généreux, et commandant aux autres; c'est ce qui fait que les auteurs, et sur-tout les poètes, ont souvent comparé les princes au lion, et ont emprunté de ce roi des animaux les images sous lesquelles ils ont peint les chefs des peuples. Les artistes les ont imités et ont souvent figuré les rois et les empereurs romains sous l'image d'un lion; ils vouloient indiquer que par leurs qualités morales et physiques ces princes ressembloient au lion. Les oracles des anciens se servoient aussi quelquefois de l'image du lion lorsqu'ils parloient de ceux qui jouissoient du pouvoir souverain, ainsi qu'on peut en voir un exemple remarquable rapporté, d'après Xiphilin, par Dion Cassius, dans la vie de Commode. Dans les livres sacrés des Hébreux, les héros et les princes valeureux sont quelquefois comparés au lion, qui a toujours été regardé comme le symbole du pouvoir souverain et de la force. On peut consulter à ce sujet *Nic.* Caussinus, *de symbolica Ægyptiorum disciplina*, pag. 466; Beger, dans son *Thesaurus Brandenburgicus*, t. 1, p. 146, 266; le *Hiérozoicon* de Bochart, p. 1, lib. iii, c. 5. Comme symbole de la puissance, on voit le lion sur les médailles des rois Amyntas, Cassandre, Gelon, Lysimaque, etc. Quant à ce dernier prince, Quinte-Curce rapporte qu'il avoit tué un lion à la chasse, et, selon Plutarque, il se plaisoit à faire voir les cicatrices qu'un lion lui avoit faites avec ses ongles; c'est peut-être la raison qui fit mettre sur ses médailles la figure d'un lion; et ce type aura été adopté pour la même cause par la ville de Lysimachia, bâtie par ce prince dans la Chersonèse de Thrace. Le lion sert de type aux médailles d'un grand nombre de villes, entr'autres à celles de Rhegium, de Velia, de Leontium, de Samos, de Smyrne, de Samosata, etc. Le lion figuré sur les médailles impériales de la Dacie, de Viminacium en Mœsie, d'Hiérapolis en Syrie, paroît se rapporter à la légion qui y étoit en garnison, et dont le lion étoit le symbole. Les habitans de Velia et de Marseille plaçoient la figure d'un lion sur leurs médailles, parce qu'ils descendoient des Phocéens, dont le lion étoit le symbole. Sur une médaille de Valérien, frappée à Berytus, on voit un lion marchant ayant la tête radiée, peut-être parce que les habitans de Berytus commençoient l'année par le signe du lion, époque à laquelle le soleil donne la plus forte chaleur, c'est pourquoi Macrobe appelle ce signe le domicile du soleil. Sur plusieurs médailles d'Hadrien, de Commode, de Dioclétien, de Septime-Sévère, etc. on voit l'Afrique personnifiée sous les traits d'une femme assise, coiffée d'une trompe d'éléphant, et ayant un lion à ses pieds. La Phœnicie est figurée par un lion passant auprès d'un palmier. Sur une médaille de Marc-Antoine, on voit un

lion marchant tenant dans une de ses griffes un poignard; ce type a sans doute rapport à la prétention de Marc-Antoine, qui vouloit tirer son origiue d'Hercule. Pompée, selon le témoignage de Plutarque, se servoit d'un cachet sur lequel on voyoit également un lion tenant une épée. Pour prouver qu'il descendoit d'Hercule, Marc-Antoine donna aux Romains, selon Pline et Plutarque, pendant la guerre de Pharsale, un spectacle inoui jusqu'alors, celui de se faire traîner dans un char attelé de lions. Une médaille de Caracalla nous offre un lion ayant la tête radiée et tenant la foudre dans sa gueule. On pourroit d'abord croire que ce type devoit rappeler le lion que Caracalla appeloit *Acinaces*, le sabre; il le menoit par-tout, partageoit avec lui sa table et son lit, et il l'embrassoit souvent en public; cependant, comme les actions de la vie privée n'étoient guère employées pour fournir des types de médailles, qu'au surplus ce lion a la tête radiée et qu'il porte un foudre, il est plus probable que ce sujet est astrologique et qu'il est, ainsi que plusieurs autres types des médailles antiques, emprunté du zodiaque. Cette opinion est d'autant plus probable que des médailles d'Alexandre-Sévère, d'Aurélien, de Probus, de Dioclétien, offrent le même type. Le lion se voit comme symbole de l'Eternité ou de la Consécration, sur quelques médailles impériales avec la légende MEMORIÆ ÆTERNÆ, à la mémoire éternelle. Les habitans de Nicée placèrent un lion sur leurs médailles en mémoire de la force Herculéenne de l'empereur Maximin. Plusieurs princes se sont fait représenter sur leurs médailles, coiffés de la dépouille d'un lion, pour désigner qu'ils étoient les émules ou les imitateurs d'Hercule.

Le lion est consacré à Cybèle. On le voit sur beaucoup de ses monumens; tantôt elle est portée sur un lion, tantôt ils traînent son char, tantôt ils sont à côté du trône où elle est assise. Voyez *mon Dictionnaire mythologique*, au mot CYBÈLE.

Les anciens artistes se sont plu à figurer cet animal non-seulement sur les médailles, mais aussi en bosse et en relief. Il nous reste encore quelques belles figures de lions. Une des plus belles est celle qui est placée devant le palais Barberini, et qui est gravée dans le *musée Capitolin*. Une autre se trouve dans la villa Médicis; à Dresde, il y en a une fort belle. Les deux lions de Venise, placés à l'entrée de l'arsenal, sont sur-tout célèbres. Ils y furent apportés d'Athènes en 1687, lorsque Morosini s'empara de cette dernière ville. Ils sont figurés dans les *Statues de Venise* publiées par ZANETTI. On voit, au Capitole, un lion qui déchire un cheval. SANDRART et BARBAULT ont figuré ce groupe, qui cependant est très-restauré. L'ancien tronc non restauré est figuré dans l'ouvrage de BOISSARD. Les anciens avoient un idéal pour le lion. *Bernard* PICARD a gravé une *suite de lions*. Les figures de cet animal données par les modernes sont pour la plupart peu exactes. Sur la mosaïque de Palæstrine, on voit une lionne avec le mot ΛΕΑΙΝΑ. Le lion devoit se trouver en Æthiopie. Parmi les sculptures du coffre de Cypselus, on voyoit Agamemnon portant sur son bouclier une tête de lion, pour exprimer la terreur, selon l'inscription qu'on y lisoit et qui est rapportée par Pausanias.

Dans les monumens d'architecture, dans la décoration des fontaines publiques, et les ornemens des meubles, on emploie souvent des têtes de lion. *Voyez* MUFFLE.

Chez les Ægyptiens, dit WINCKELMANN dans son *Essai sur l'Allégorie*, le lion étoit l'image de la Vigilance, parce qu'on prétendoit

qu'il dort avec les yeux ouverts; c'est par cette raison, ajoute-t-il, qu'on a placé des figures de lion à l'entrée des temples. BOUDARD, dans son *Iconologie* publiée en 1759 en trois volumes in-8°., en français et en italien, a représenté la fièvre par une figure de femme couchée sur un lion, de la bouche duquel sort une vapeur. Winckelmann, dans l'Essai qu'on vient de citer, observe à cette occasion que les anciens naturalistes prétendoient que le lion est sujet à la fièvre, sur-tout à la fièvre quarte, et que cette circonstance l'a fait employer dans la représentation de cette maladie. Le lion placé sur le tombeau de Léonidas, roi de Sparte, faisoit allusion à son nom; ainsi qu'une lionne sans langue placée sur celui de Leæna, maîtresse d'Harmodius, qui délivra Athènes de la tyrannie de Pisistrate. Cet animal y a été représenté sans langue, parce que les plus grands tourmens n'ont pu forcer cette héroïne à trahir son amant. Le lion placé sur le prétendu siége d'Homère dans l'île de Scio, doit, suivant Pococke, signifier la force et le feu du génie de ce poète.

C'est dans la chevelure principalement qu'Homère fait consister l'aspect majestueux de son Jupiter; et Phidias, en exécutant le sien d'après l'image que ce poète lui en avoit fournie, ne connut pas un idéal plus sublime pour produire cet effet que la crinière du lion. Il crut y voir réalisée l'idée de ce qui peut rendre l'air de tête imposant et majestueux, aussi ne manqua-t-il point de l'employer par-tout où il avoit besoin de cette expression.

LIS. Cette fleur est souvent placée dans la main de Junon et de Vénus. L'Espérance est représentée sur des médailles, et, entr'autres, sur une médaille grecque de l'empereur Domitien, avec un *lis* à la main, parce qu'il est une des premières fleurs du printemps. Comme c'est des fleurs que viennent les fruits, elles donnent l'espoir de la récolte. Les fleurs de lis ont servi autrefois d'armoiries aux rois de France. *Voyez* FLEURS DE LIS, tome 1, page 610.

LISSE. Ce mot se dit dans l'architecture, de toutes les parties unies sans aucun ornement, comme une frise, les faces d'un architrave, le fût d'une colonne sans cannelures.

LISTEAU ou LISTEL, petite moulure carrée et unie qui couronne ou accompagne une autre moulure plus grande, ou qui sépare les cannelures d'une colonne ou d'un pilastre. On l'appelle aussi ténie, réglet, ceinture, filet. Les menuisiers l'appellent mouchette.

LIT; dans les plus anciens temps les lits pour le sommeil, *lecti cubiculares*, ne consistoient qu'en un monceau d'herbes et de feuillages, et ils n'avoient pour couverture que des peaux de bêtes qui leur servoient aussi de matelas. Pline remarque que de son temps la couche des soldats, dans les camps, n'étoit pas autrement faite. Dans les temps austères de la république, les Romains ne s'écartèrent pas de cette simplicité; mais lorsque par leurs conquêtes ils se furent mis en possession de grandes richesses, ils commencèrent à suivre l'exemple des peuples vaincus dans l'Orient, à se procurer les commodités de la vie et les raffinemens de la mollesse. Alors ils employèrent la laine de Milet, le duvet le plus fin pour en faire les coussins, et leurs bois de lits étoient d'ébène, de cèdre, de citronier, enrichis de marqueterie et de figures en relief; il y avoit même des lits en ivoire et en argent massif, avec des couvertures fines, teintes de pourpre et enrichies d'or. Les bas-reliefs antiques nous offrent quelques figures de lits qui ont à-peu-près la forme de nos lits de repos. Les Romains faisoient

venir des lits de plumes très-recherchés de l'Ægypte, où l'on nourrissoit une grande quantité d'oies.

Dans son ouvrage *de Torquibus*, SCHEFFER observe qu'entre le mot *torus* et *culcita* il y avoit cette différence, que *torus* signifioit un lit qui consistoit seulement en un tas de feuilles et d'herbages, et que *culcita*, au contraire, désignoit un sac rempli de laine, ou de paille, ou d'herbes, par conséquent une espèce de matelas. Les grammairiens dérivent *torus* du mot *tortus*, *entortillé*, *entassé*, en le rapportant aux tas de feuillages qui servoient de lit. Les Grecs appeloient *chameunai* les lits placés ainsi par terre. La quatorzième planche du second volume des *Peintures d'Herculanum* nous offre *Ariadne* assise sur une culcita; derrière elle sont entassés un grand nombre de coussins qui forment son oreiller, ou plutôt une espèce de dossier. SPARTIEN, dans la *Vie d'Ælius Vérus*, dit qu'il avoit un lit magnifique de quatre matelas ou grands coussins élevés; il ajoute que les coussins étoient remplis de feuilles de roses, et la couverture de feuilles de lis. Athénée, pour prouver l'extrême effémination et le luxe d'un jeune roi de Paphos, rapporte qu'il étoit couché dans un lit à pieds d'argent, avec un riche tapis lisse de Sardes, couvert d'un autre drap velu en pourpre, et recouvert encore d'une couverture de pourpre. Ensuite il ajoute : il avoit sous la tête trois coussins de byssus, bordés de pourpre; à ses pieds il en avoit deux de pourpre, de ceux qu'on appelle *doriques*, et il y étoit couché vêtu d'un habit blanc. Au-dessus du lit on plaçoit une toile en forme de dais ou de tente. Dans le vingt-quatrième livre de l'Iliade, au vers 644 et suiv., où il est question du lit dressé à Priam par l'ordre d'Achille, on trouve l'indication des différentes parties dont il étoit composé. Du reste, plusieurs passages de l'Iliade et de l'Odyssée prouvent qu'on se servoit de toile pour les lits dans ces temps reculés. On se servoit encore de lits dans certaines occasions, pour y faire ses prières, et cet usage fut, selon Tertullien, adopté aussi par les premiers chrétiens. Les anciens avoient de plus l'usage de réciter leurs compositions sur un lit de repos; et Casaubon, dans ses notes sur la Vie d'Auguste par Suétone, a observé que c'étoit dans cette attitude que les maîtres donnoient le plus souvent des leçons à leurs disciples. On appeloit *lectuli lucubratorii* (*V.* ce mot) les lits sur lesquels on méditoit, on écrivoit, ou on lisoit : Aulus Gellius les appelle *scimpodia græciensia ;* Suétone, *lecticæ lucubratoriæ.* On les nommoit aussi *clinocathedria*, parce qu'ils servoient à la fois et pour y coucher et pour y être assis.

La mollesse asiatique inventa l'usage de manger couchés sur des lits; cet usage passa chez les Grecs à une époque qu'on ne connoît point. On appeloit ces lits *lecti cubiculares.* Le corps de celui qui y étoit couché étoit élevé sur le coude gauche, afin d'avoir la liberté de manger de la main droite, et derrière le dos il y avoit des coussins qui servoient pour s'y reposer. Avant la seconde guerre punique, les Romains s'asseyoient sur de simples bancs de bois, à l'exemple des Crétois et des Lacédémoniens, selon l'observation de Varron; car dans toute l'Asie on mangeoit couché sur des lits. Scipion l'Africain fut, sans le vouloir, l'auteur d'un changement à cet égard. Il avoit apporté de Carthage de ces petits lits qu'on a long-tems appelés *africains.* Ces lits étoient fort bas, d'un bois commun, rembourrés seulement de paille ou de foin, et couverts en peaux de chèvre ou de mouton. Un certain *Archias* les imita à Rome, et les fit

un peu plus propres : ils prirent alors le nom de *lits archiaques*. Ils tenoient peu de place, ce qui fit que les gens d'une condition médiocre n'en avoient point encore d'autres sous le siècle d'Auguste. Il ne devoit point y avoir beaucoup de différence pour la délicatesse entre les lits africains apportés à Rome par Scipion, et les anciens bancs dont on se servoit auparavant. Mais l'usage de se baigner chez soi, qui s'établit à la même epoque, fit que les hommes, au sortir du bain, se jetoient volontiers sur des lits pour se reposer, et qu'ils trouvèrent commode de ne pas quitter ces lits pour manger. Les *lectisternes* (*V.* ce mot) dressés dans les temples des dieux aux jours de leurs fêtes et dans le festin public qui les accompagnoit, ont, selon Tite-Live, fait prendre faveur chez les Romains à cette coutume de manger couchés sur des lits. Pendant que dura la république, les dames romaines se tinrent, pendant les repas, assises sur les lits; elles auroient regardé comme contraire à la modestie d'être couchées à table; mais dans le tems qui s'écoula depuis les premiers Césars jusqu'au commencement du quatrième siècle après l'ère vulgaire, elles adoptèrent la coutume des hommes dans la manière d'être à table. Les jeunes gens qui n'avoient point encore la robe virile lorsqu'on les admettoit à table, se tenoient assis sur le bord du lit de leurs proches parens. On avoit trois lits autour de la table; le quatrième côté restoit vide pour le service. De là est venu le nom *triclinium*, donné également à la table et à la salle à manger. *V.* TRICLINIUM.

Dans le fabliau intitulé *Lai de Lanval*, qui se trouve dans le recueil publié par LEGRAND D'AUSSY, il est également question d'un lit qui servoit à la fois et pour s'y asseoir et pour y être couché pendant le repas. Dans le *Lai de Courtois*, autre fabliau du même recueil, il est question d'un bon lit *fait à la française, haut de paille et mou de plume*, avec un oreiller parfumé de violettes. Comme les lits étoient des meubles de parade et d'ostentation, on les couvroit de tapis et d'étoffes précieuses. L'auteur du *Discours sur l'antiquité, l'utilité, l'excellence et la prérogative de la pelleterie et de la fourrure*, qui écrivoit vers 1634, dit que dans Paris, le jour de l'Assomption, on ornoit encore à l'Hôtel-Dieu les lits des malades avec des couvertures fourrées. Les femmes de qualité léguoient aux églises où elles étoient inhumées, le leur, avec toutes ses garnitures et ornemens, comme les hommes laissoient leur cheval et leurs armes. Ce pieux usage fut un de ceux que le clergé changea en obligation et en loi. Il en fit un de ses revenus, et il fallut à la mort racheter le lit. Les archidiacres et archiprêtres, dans certains diocèses, s'attribuoient de même le lit des curés qui mouroient. Celui de l'archevêque et des chanoines de Paris appartenoient, après leur mort, à l'Hôtel-Dieu de cette ville.

Chez les Romains on dressoit exprès un lit pour la nouvelle mariée dans l'atrium. (*Voy.* ce mot.) Ce lit qu'on peut appeler *nuptial*, est désigné par Properce sous le nom de *lectus adversus*, parce qu'on le mettoit vis-à-vis de la porte. On l'appeloit aussi *genialis*, parce qu'il étoit consacré au génie qui présidoit à la naissance des hommes. On avoit un grand respect pour ce lit; on le gardoit toujours pendant la vie de la femme pour laquelle il avoit été dressé; et si le mari se remarioit, il devoit en faire tendre un autre. C'est pourquoi Cicéron traite, en orateur, de crime atroce l'action de la mère de Cluentius, qui, devenue éperdûment éprise de son gendre, l'épousa, et se fit tendre le même

lectus genialis ou lit nuptial qu'elle avoit dressé deux ans auparavant pour sa propre fille, et dont elle la chassa. C'est principalement sur les sarcophages qu'on trouve la forme des lits des Grecs et des Romains au temps de l'empire ; aujourd'hui on imite pour les chambres à coucher la forme des lits antiques. *Voyez* le *Recueil de Meubles*, par PERCIER et FONTAINES.

LITANIES, nom d'une prière que l'église chante en l'honneur de Dieu et des saints, en les invoquant les uns après les autres. Pierre l'Hermite, celui qui a provoqué les croisades, composa les litanies et autres prières qu'il fit chanter pendant son séjour à Jérusalem.

LITHARGE ; oxyde de plomb demi-vitreux, qu'on peut obtenir en faisant fondre du plomb dans un creuset, et en dirigeant sur le plomb fondu un grand volume d'air par le moyen de soufflets. La plus grande partie de la litharge employée dans le commerce, provient de l'affinage de l'or et de l'argent par l'intermède du plomb, moyennant ce qu'on appelle la *coupellation*. Lorsqu'on a placé dans un creuset d'une composition particulière et qu'on appelle coupelle, la matière destinée à être affinée, et le feu du fourneau étant en activité, les substances non fusibles qui s'y trouvent, viennent se rendre à la surface ; ces impuretés s'enlèvent, et lorsque le plomb commence à se fondre, on en facilite l'oxydation par le moyen de soufflets. La litharge se forme et est chassé du fourneau par le vent des soufflets. Parmi cette litharge il y a des morceaux friables, jaunes et micacés ; c'est ce qu'on connoît dans le commerce sous le nom de *litharge d'or*, à cause de sa couleur ; l'autre qui est fondue plus complètement, et qui coule sous la forme de paillettes, est appelée *litharge fraîche*. Si la litharge a éprouvé un degré de chaleur bien fort, elle est plus avancée dans sa vitrification ; elle est d'une couleur pâle et se nomme *litharge d'argent*. La litharge est employée par les peintres pour dégraisser les huiles et les rendre siccatives. Elle sert aussi à décomposer la soude muriatée. Le plomb muriaté qui en résulte donne par la fusion, un très-beau jaune, qui est d'un grand usage dans la composition des vernis.

LITHOCOLLESIS. *V*. GLYPTIQUE, tom. 1, pag. 700.

LITHODENDRON, nom que les anciens donnoient au CORAIL. *V*. ce mot.

LITHOGLYPHE. *V*. GLYPTIQUE, tom. 1, pag. 698.

LITHOLOGIE, c'est le nom de la science qui enseigne la connoissance des pierres appelées en grec *lithoi*. Nous avons vu aux articles GEMME et GLYPTIQUE combien celle des pierres dures est nécessaire à celui qui veut acquérir une connoissance parfaite des intailles et des camées ; nous verrons encore à l'article MARBRES, combien la connoissance de leurs différentes variétés est importante pour être instruit à fond de l'histoire de la sculpture et de l'architecture chez les anciens et chez les modernes.

LITHOSTROTON. On donnoit ce nom, en grec, à la mosaïque, lorsqu'elle consistoit en morceaux de marbre d'une certaine grandeur. Les Romains la désignoient sous le nom d'*opus sectile*. Cette mosaïque avoit probablement quelqu'analogie avec ce qu'on appelle aujourd'hui *mosaïque de Florence* ou *lavoro di commesso*. (*Voyez* ce mot.) Une autre sorte de mosaïque portoit le nom d'*opus tesselatum* ou *vermiculatum*. Voy. ces mots et MOSAÏQUE.

LITIÈRE ; les loix romaines ne permettoient point dans l'intérieur de Rome l'usage des chars pour

se transporter d'un endroit à un autre, à l'exception de certaines occasions solennelles, telles que les pompes triomphales et les processions religieuses : c'est ce qui donna lieu, depuis le temps de Jules-César, à rendre plus commun l'usage de se faire porter dans la ville sur une litière. Ces litières différoient de ce que nous appelons ainsi. C'étoient de véritables sophas, aux pieds desquels on adaptoit des perches (*asseres lecticarii*) transversales, afin de pouvoir les soulever et les porter. De là vient aussi le mot latin *lectica*, dérivé du mot *lectus*, lit. Quelquefois la litière ou *lectica* étoit surmontée d'un baldaquin, dont descendoient des rideaux, afin que la personne qui se servoit de la litière pût se préserver contre la poussière et les rayons du soleil, et pour se soustraire aux regards indiscrets des curieux. Cependant ces litières ouvertes commencèrent à prendre faveur de plus en plus auprès des dames romaines depuis le temps des premiers empereurs de Rome. C'étoit un moyen de faire admirer par la foule ses charmes naturels et empruntés, de briller par ses richesses ; et sous ce rapport, cet usage devoit plaire aux femmes de Rome. On avoit des porteurs ou des esclaves particulièrement destinés à l'emploi de transporter la litière, ce qu'ils savoient faire avec la même dextérité qu'on admire encore dans les porteurs de palanquins dans l'Orient. Selon le nombre de ces porteurs, les litières avoient des noms particuliers. On les appeloit *tétraphores* lorsqu'on employoit quatre esclaves pour les porter ; *hexaphores* lorsqu'il y en avoit six, et *octophores* lorsqu'on se servoit de huit porteurs. Dans les maisons des riches, le maître et la maîtresse de la maison avoient chacun leurs porteurs particuliers, et on les choisissoit de préférence parmi les peuplades asiatiques, où l'usage des palanquins étoit adopté depuis long-temps. Plusieurs monumens funèbres des Romains nous offrent des représentations de litières ou *lecticæ*. Celle qui étoit le mieux figurée se voyoit sur le monument funèbre de *Marcus Antonius Antius Lupus*, placé sur la route d'Ostie. Gruter l'a publié à la page 356 de ses *Inscriptions*. Scheffer, dans son ouvrage *de Re vehiculari*, avoit aussi donné la figure d'une *lectica* d'après les dessins de Pighi, que l'on conserve actuellement dans la Bibliothèque royale de Berlin. On peut aussi comparer la pag. 954 de Gruter. A quelques petits changemens près, la *lectica* des Romains étoit donc, quant à l'objet même et quant à la forme, d'origine orientale, et l'on peut en voir des figures dans tous les voyages à la Chine et aux Indes. Quant aux porteurs, on choisissoit, pour ce service, les esclaves les plus forts, et de la taille la plus imposante. Dans les premiers temps on se servoit sur-tout de ceux de la Syrie et de la Bithynie ; par la suite on y employoit ceux des bords du Danube, les esclaves amenés de la Mœsie, de la Germanie, et les Celtes. Les Romains avoient encore une autre sorte de litière qu'on appeloit *basterna*, et qui étoit portée par des mulets ; c'étoit une espèce de petite chambre fermée dont se servoient les femmes. Sous Tibère, l'usage des *lecticæ* devint si commun, que les esclaves même s'y faisoient porter par d'autres esclaves inférieurs. Cette mode cessa sous Alexandre Sévère, pour faire place à celle des chars, qui s'introduisit même jusque chez les gens du peuple à Rome, à qui l'empereur permit de décorer leurs chars et de les argenter à leur gré.

Lectica funebris étoit la litière sur laquelle on transportoit le corps des personnes mortes. Elle avoit à-peu-près la forme qu'on donna

par la suite à celles dont on se servoit dans la ville. La *Lectica militaris* étoit le brancard employé dans la guerre pour transporter les blessés ; on s'en servit long-temps avant que l'usage des litières fût adopté dans la ville de Rome. Les esclaves destinés à porter la litière de leur maître ou maîtresse, étoient désignés par le nom de *lecticarii*.

Litierses, nom d'une chanson en usage parmi les Grecs, et surtout affectée aux moissonneurs. On l'appela ainsi de Litiersès, fils naturel de Midas, et roi des Célènes en Phrygie. Pollux dit que le *litierses* étoit un hymne lugubre et de deuil, qui se chantoit autour de l'aire et des gerbes, pour consoler Midas de la mort de son fils, tué par Hercule. Cette chanson n'étoit donc pas d'origine grecque : aussi Pollux la met-il au nombre des chansons étrangères, et il ajoute qu'elle étoit particulière aux Phrygiens, qui avoient reçu de Litiersès l'art de l'agriculture. On doit donc penser que les moissonneurs de la Grèce n'adoptèrent que le nom de la chanson, et qu'il y eut toujours une grande différence entre le *litierses* phrygien et le *litierses* grec, comme on en peut juger par l'idylle de Théocrite, intitulée les *Moissonneurs*. Au reste, le *litierses* passa en proverbe en Grèce, pour signifier une chanson qu'on chantoit à contre-cœur et par force.

Litre, bande de couleur noire d'environ dix-huit pouces de large sur la face intérieure et extérieure des murs d'une église, et sur laquelle, de distance en distance, sont peintes les armes du seigneur du lieu, dont cette église est la paroisse. Cet usage n'existe plus en France depuis l'abolition de la féodalité.

Litterata ; on donne dans l'histoire des arts de l'antiquité, ce nom aux monumens accompagnés d'inscriptions.

Lituus augural. *Voyez* Pedum.

Livre ouvert, chanter ou jouer à livre ouvert, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus. Tous les musiciens se piquent d'exécuter à livre ouvert ; mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'esprit de l'ouvrage, et qui, s'ils ne font pas de fautes sur la note, ne fassent pas du moins des contre-sens dans l'expression.

Livrée. Une ancienne galanterie en usage chez les rois et les princes étoit de faire dans certain temps de l'année, à Pâques, et à Noël sur-tout, des présens de robes, de manteaux et d'habits aux personnes attachées à leur service et aux seigneurs qui composoient leur cour. Les habillemens qu'on *livroit* à cette époque s'appeloient *livrées*, nom qui s'est conservé pour ceux que les gens riches font porter à leurs valets. Ce fut dans une de ces distributions que par une supercherie pieuse, saint Louis engagea plusieurs seigneurs à se croiser avec lui. Les *livrées* leur furent fournies dans l'obscurité. Lorsque le jour parut, tous se trouvèrent avoir une croix cousue sur l'épaule, et ils se crurent liés comme s'ils l'avoient prise de leur propre choix. Edouard III, roi d'Angleterre, ayant à sa cour, vers les fêtes de Noël, quelques gentilshommes français faits prisonniers dans une entreprise sur Calais, qui n'avoit point réussi, voulut, par courtoisie et par estime pour leur valeur, les faire comprendre dans la distribution des *livrées* qu'il devoit faire pour la fête. Quelquefois la seule acceptation de ce présent étoit un engagement contracté de servir pendant une année le souverain qui l'offroit. Il ne faut pas confondre les fournitures et *livrées* qui avoient lieu toujours à des temps fixes, avec les présens accidentels d'habits faits

aux fabliers et aux ménestriers. C'étoient ses propres habits que le seigneur donnoit en récompense à ceux-ci, et ordinairement celui qu'il portoit le jour même. Ferrari donne une origine différente à la *livrée*, et l'attribue à l'usage établi dans les tournois, où chaque parti se montroit sous des couleurs différentes. On a même cru que cela avoit fourni l'idée des uniformes militaires.

Livres. On a écrit d'abord sur des feuilles de palmiers, sur l'écorce intérieure du tilleul, sur celle de la plante d'Ægypte nommée *papyrus*. (*Voy.* ce mot.) On se servit encore de tablettes minces enduites de cire, sur lesquelles on traçoit les caractères avec un stylet ou poinçon; et de peaux, sur-tout de celles de bouc et de mouton, dont on fit ensuite le parchemin. (*Voy.* ce mot.) Le plomb, la toile, la soie, la corne, et enfin le papier (*Voy.* ces mots), furent successivement les matières sur lesquelles on a écrit. Mais pendant long-temps on fit des *livres* avec certaines parties des végétaux; et c'est même de ces végétaux que sont pris la plupart des noms et des termes qui désignent les livres, comme *folium*, *tabulæ*, *liber*, d'où nous avons fait *feuillet*, *tablettes*, *livre*. Quand les anciens avoient des matières un peu longues à traiter, ils se servoient, pour plus grande commodité, de feuilles ou de peaux cousues les unes au bout des autres. Les Romains donnoient à ce *rouleau* le nom de *volumen*, dont on a fait *volume*. (*Voy.* Volumen.) On enfermoit ces rouleaux dans des cassettes cylindriques, fermées par un couvercle, ainsi qu'on peut le voir au tom. II, des Peintures d'Herculanum, pag. 7 et 13. Ces cassettes étoient des espèces d'étuis divisés en plusieurs compartimens ou niches propres à recevoir et à conserver les livres roulés; on appeloit ce meuble *loculamentum*. Les anciens avoient aussi des *livres* de forme carrée comme des *tablettes*. (*V.* ce mot.) On en a la preuve dans les Vignettes pag. 93 et 221 du tom. II que je viens d'indiquer. Cette forme avoit été inventée par Attale, roi de Pergame, à qui l'on attribue aussi l'invention du *parchemin*. (*Voy.* ce mot.) Suivant l'auteur de l'*Antiquité expliquée*, tous les manuscrits grecs étoient carrés: il n'en a rencontré que deux qui fussent en rouleau.

Livret, petit livre garni de papier blanc, et qui peut se porter commodément en poche. L'étude du modèle doit conduire à la connoissance des formes; celle des mouvemens naïfs et fortuits doit se faire par un autre moyen; il faut prendre la nature sur le fait, saisir l'homme au moment où il agit, sans savoir qu'on le regarde, sans savoir même qu'il fait une action; en un mot, l'étudier dans tous les mouvemens dont il est capable, dans toutes les affections qu'il peut éprouver, et crayonner à la hâte l'observation qu'on vient de faire. C'étoit la pratique de Léonard de Vinci; c'est elle seule qui peut conduire à une juste imitation de la nature et à la véritable expression. Le *livret* sera donc sans cesse utile à l'artiste; tantôt il y déposera le dessin d'une fabrique pittoresque, tantôt celui d'un effet piquant de lumière; quelquefois un ustensile, un vase, dont il sera bien aise de se ressouvenir un jour pour le placer dans une composition. Un tronc d'arbre, une vue de paysage s'offriront-ils à ses regards, il les tracera sur son *livret*, il les enrichira de quelques ajustemens pittoresques, de quelques plis de vêtement dont il sera frappé. C'est ainsi que les instans même de ses délassemens deviendront les plus utiles à son art: c'est ainsi que le Poussin est devenu

l'un des plus grands paysagistes, et le plus savant des peintres dans la connoissance du costume antique. Il crayonnoit légèrement sur ses tablettes tout ce qui l'intéressoit, soit dans la campagne, soit dans les monumens d'antiquité dont les maisons de Rome sont ornées. Reynolds a encore employé son *livret* à un autre usage; il y établissoit par masses, et sans faire attention au sujet, les effets du clair-obscur qu'il observoit dans les tableaux des grands coloristes. Il pense qu'on pourroit, par le même moyen, conserver le souvenir de l'harmonie qu'un tableau doit au choix des couleurs. Il est vrai qu'on n'a pas toujours avec soi des couleurs comme on porte un crayon; mais après avoir placé sur le papier les masses d'ombres et les demi-teintes, et y avoir réservé le blanc pour la lumière, il suffiroit de déterminer la quantité des couleurs fières et celle des couleurs tendres, ce qui pourroit se faire par quelque signe dont on conviendroit avec soi-même.

Local. Ce mot n'appartient à la langue de l'art, que lorsqu'il est joint au mot couleur. On appelle ordinairement *couleur locale*, ce qu'on nomme aussi couleur propre. Ces synonymes n'enrichissent point la langue : il vaudroit mieux appeler *couleur propre* celle qui appartient à l'objet, et *couleur locale* celle que prend l'objet, suivant le plan sur lequel il est placé. Ainsi, le rouge sera la couleur propre d'un objet rouge; mais ce rouge dégradé par l'interposition d'une plus ou moins grande quantité d'air, sera la *couleur locale* de ce même objet placé, par exemple, sur le troisième ou quatrième plan. Cette dégradation qu'on observe dans la nature, est ce qu'on nomme la perspective aérienne. Elle n'a pas de règles fixes comme la perspective linéaire (*Voy.* Perspective), parce que la dégradation est plus ou moins rapide, suivant que l'air est plus ou moins chargé de vapeurs. Cette dégradation est aussi différente suivant les différentes heures du jour. L'air, par exemple, est plus vaporeux le matin que le soir. Comme l'artiste peut supposer des accidens de lumières et d'ombres, il peut aussi supposer des accidens de vapeurs qui influeront sur la *couleur locale* de son tableau. Il y a même des circonstances où l'on doit supposer qu'il s'élève dans l'air de la poussière qui enveloppe les objets médiocrement éloignés du premier plan.

Localité. La *localité* est ce qui attache à un seul lieu la figure d'un tableau, et l'empêche d'être générale. Par exemple, la couleur noire sera une *localité*, qui attachera une figure de cette couleur au sol de l'Afrique; c'est une *localité* aussi nécessaire que celle de donner aux Orientaux un caractère qui ne soit pas celui des Européens. Il est une autre *localité* qui est un défaut; c'est celle de donner à des figures qui devroient avoir une beauté générale, un caractère qui n'appartient qu'à un pays. Le défaut sera frappant, si le pays n'est pas celui de ces figures, mais seulement celui de l'artiste. Voyez l'Apollon du Musée Napoléon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, les belles figures de Raphaël. Leurs beautés ne sont pas locales; elles sont belles partout où l'on a des idées justes de la beauté. Les figures des peintres vénitiens sont des figures purement vénitiennes; leurs physionomies l'indiquent aussi bien que leurs vêtemens : elles ne sont ni plus belles ni autrement belles qu'on ne l'est ordinairement à Venise. Les hommes qu'a représentés Paul Véronèse sont des nobles Vénitiens; ceux qu'a peints le Bassan, sont des villageois du même pays. Les vierges, les femmes juives, les lévantines de

Rubens, sont des Flamandes. Quoique le *paysage* (*Voy.* ce mot) soit un genre inférieur à l'histoire, il a sa majesté qui n'a pas été dégradée par les grands maîtres : il a reçu d'eux une beauté générale, par laquelle il s'est élevé bien au-dessus de la localité. Les paysages du Poussin, du Gaspre, de Claude le Lorrain, de Salvator-Rose, sont de beaux sites, qui ne semblent pas appartenir exclusivement à un coin particulier de la terre : ce sont de beaux paysages. Ceux des peintres flamands ne représentent que des sites particuliers à la Flandre; ce sont de belles vues. Un paysage purement local est le fruit d'une étude unique ; un beau paysage est le résultat d'un grand nombre d'observations.

Le *portrait* (*Voy.* ce mot) est soumis plus que les autres genres à la *localité*. Puisqu'il doit représenter fidèlement une ressemblance individuelle, il doit offrir aussi le caractère du pays auquel appartient l'individu. L'artiste est encore assujetti dans ce genre, à la *localité* du costume, et souvent même d'une mode passagère, qui sera oubliée dans l'instant où le tableau sera fini. Mais il ne faut pas qu'à ces *localités* obligées, il joigne encore celle d'une manière vicieuse, qui appartient à la nation du peintre, ou celle de certaines affectations, de certaines minauderies qui plaisent dans l'instant où elles sont de mode, et restent éternellement ridicules, quand le goût en est passé. La plupart des portraits faits en France dans le dix-huitième siècle, sont d'une afféterie locale dont on est aujourd'hui rebuté.

Loculi ; on appeloit ainsi des petits coffres à argent, qui avoient une clef et une ferrure. On en voit un dans la vignette du tome II, pag. 45, des peintures d'Herculanum ; car son usage est nécessairement indiqué par deux pièces de monnoie qui sont à côté. D'après un passage de Martial, et suivant Pignorius, ces coffrets, *loculi*, étoient portatifs. Quelques traducteurs ont rendu ce mot par *sacs à argent*.

Logeîon ; les Grecs nommoient ainsi le *Proscenium*, désigné par les Romains par le mot *pulpitum*. *Voy.* Proscenium.

Logement ; c'est la partie d'une maison ou d'un palais, où on se retire, où on a fait sa demeure.

Loger ; vieux terme de la coutume de Paris, qui signifie bâtir sur un mur mitoyen.

Loges. En Italie et en Allemagne ce sont des petits cabinets, ouverts par-devant, et séparés par des cloisons minces et légères, qui sont distribuées autour d'une salle de spectacle, en plusieurs rangs ou étages, même avec cheminée, où se placent les spectateurs. En France, ce ne sont aujourd'hui que des espèces de balcons, avec des séparations à la hauteur du coude, et qui ne sont point apparentes. Jusqu'en 1752, qu'a été bâti le théâtre de la ville de Metz, elles étoient, dans tous les théâtres de la France, soutenues par des poteaux de fond, et séparées par des barreaux de bois tournés, dans toute la hauteur de chaque rang. Ce théâtre est le premier où on a supprimé ces poteaux et ces barreaux, et où on a construit les loges toutes en l'air. On les avoit imitées au petit théâtre de l'opéra-comique de la Foire Saint-Laurent, qui a été détruit, mais en mettant par-dessous des aisseliers, qui ne sont point à celles du théâtre de Metz.

Les Italiens appellent aussi *loges*, des galeries ou portiques divisés en arcades, sans fermeture mobile. Telles sont les *loges* du Vatican et de Ghisi, ornées de peintures par le Bramante, et par Raphael ou ses élèves d'après ses dessins; telle est encore celle de Florence, construite

par André Orgagna. Ils donnent le même nom à un belvédère ou espèce de donjon, pratiqué au-dessus du comble d'une maison.

On entend encore par *loges*, des petites boutiques en bois, fixes ou mobiles, pratiquées dans une enceinte déterminée, et qu'un marchand loue pour le temps de la tenue d'une foire. Moccio, architecte Siénois, avoit bâti à Ancône, une très-belle *loge* de marchands; c'étoit, à ce qu'il paroît, une galerie ou portique partagé en arcades, comme celles de Florence et du Vatican.

Logis. Lieu où on loge, que l'on habite.

Loi. On la représente sous la figure de Cérès, qui la première donna dés loix aux hommes, après les avoir arrachés à la vie sauvage en les attachant à la culture.

Lointain. On appelle ainsi la partie qui paroît la plus éloignée dans un tableau, la distance apparente qu'on remarque entre les objets figurés sur le premier plan, et ceux qui se trouvent sur les plans plus éloignés. Lorsque le tableau représente un fond de ciel, le *lointain* est ce qui approche le plus de l'horizon, ou l'horizon lui-même. (*Voyez* Horizon.) Dans la nature, il y a une distance réelle entre les objets placés près de nous, et ceux qui se trouvent dans le lointain; dans un tableau, tous les objets sont à la même distance de l'œil. Il faut cependant que l'artiste sache représenter chaque objet dans un éloignement plus ou moins grand, selon que son sujet l'exige. L'art de tromper la vue dans ce point, et de faire fuir les objets plus ou moins, est une partie essentielle de l'art du dessin et de la peinture. La distance d'un objet, autant que l'œil en peut juger, se reconnoît dans la nature, 1°. par la diminution apparente des objets, suite nécessaire de l'éloignement; 2°. par les contours vagues et indécis; 3°. par la foiblesse de la lumière et de l'ombre. Lorsque l'artiste travaille d'après nature, il n'est guère possible qu'il commette des fautes relativement au premier point. Mais lorsqu'il compose d'après sa propre invention, il faut qu'il détermine d'abord la distance des différens plans, et qu'il donne ensuite à chaque objet la grandeur exigée par les règles de la perspective. Quant au second point, il faut que l'artiste connoisse assez les règles de l'optique pour savoir quelles parties sont encore visibles dans un objet à une distance déterminée; à quelle distance on peut distinguer encore les yeux dans un visage, ou bien les vitres dans une maison. C'est ce qui fait voir quelles sont les parties qu'on doit indiquer à une certaine distance, ou celles qu'il ne faut pas exprimer : la qualité de l'air, et la couleur plus ou moins foncée du fond placé derrière les figures, sont encore des objets auxquels l'artiste doit avoir spécialement égard. Dans les contrées où l'on découvre des objets très-éloignés, telles que les pays montueux, on a souvent occasion d'observer que, selon la qualité de l'air, ces objets paroissent plus éloignés un jour qu'ils ne semblent l'être un autre. Lorsque l'air est très-clair, ce qui est ordinairement le présage d'une pluie pour le lendemain, les objets les plus éloignés, tels que les montagnes, paroissent être beaucoup plus près que lorsque l'atmosphère est remplie de vapeurs qui s'élèvent ou qu'un brouillard imperceptible y est répandu; ce qu'on juge être à deux lieues, dans l'un de ces cas, semblera, dans l'autre, être éloigné au moins de huit lieues. Il faut donc que le peintre fasse d'abord attention au ton ou au degré de vapeur qu'il veut donner à l'air. Car c'est d'après cela que se détermine l'éloignement apparent par

rapport aux contours plus ou moins forts, plus ou moins prononcés, et à la lumière plus ou moins foible. Plus le bleu du ciel est foncé et vif, moins aussi l'air est vaporeux, et plus les contours sont prononcés. Ainsi quand toutes les parties d'un paysage sont dessinées d'après leur grandeur apparente, et que le peintre juge à propos d'éloigner les objets placés sur les derniers plans encore plus qu'il ne résulte de leur diminution d'après la perspective linéaire, il faut qu'il sache donner à l'air de son tableau un ton vaporeux. C'est ce qui se fait en mêlant fortement le bleu de ciel avec du blanc, de sorte que, vers l'horizon, il disparoisse presque tout-à-fait. L'air faisant alors paroître indécis les contours des objets éloignés, il faut qu'il fasse jouer la couleur blanchâtre de l'air pardessus les contours foibles des derniers objets. Il faut que toutes les couleurs des objets sentent l'influence de cet air vaporeux. Chaque couleur devient plus vague, moins déterminée, et paroît légèrement couverte d'une poussière blanchâtre. Les ombres deviennent partout plus foibles. Ce que, dans un autre cas, feroit le véritable éloignement, est dans celui-ci produit par l'air plus épais interposé entre l'œil du spectateur et les objets qui lui sont offerts. On sait que par le grand éloignement, aussi bien que par la qualité vaporeuse de l'air, le noir devient bleuâtre, et que le bleuâtre à son tour devient blanc.

Des objets situés près de l'horizon perdent la couleur propre, ainsi que la lumière et l'ombre à une distance moindre que celle des objets élevés. C'est une observation qui a déjà été faite par Léonard de Vinci. On ne peut pas déterminer à quel éloignement les corps de chaque couleur la perdent tout-à-fait; parce que cela dépend de la plus ou moins grande clarté de l'air. Il est donc nécessaire que le peintre observe bien la nature dans les différentes parties de la journée, et dans les différentes saisons, il faut qu'il ait égard aux diverses circonstances des climats, de l'état du ciel, etc. C'est souvent par les figures du *lointain*, qu'on juge de la touche et de l'esprit du peintre, parce que dans ces figures moins soignées, il a mis moins d'étude et plus de liberté d'exécution. On pourra consulter avec fruit sur cet objet les chapitres 68, 102, 106 et 107 du *Traité de Peinture*, par LÉONARD DE VINCI.

LOIRS; on a trouvé à Herculanum une sorte d'ustensile dans lequel, selon Winckelmann, on nourrissoit cette espèce de souris des champs, ou rats dormeurs, appelée *loirs*, en latin *glis*, qui vit dans les bois de châtaigniers. Ces vases sont de terre cuite, hauts d'environ 21 pouces et d'un diamètre de 18. L'embouchure en est assez grande; et l'on voit dans l'intérieur, de petits bassins demi-ronds, aussi de terre, pratiqués dans le contour et par degrés; ils servoient à y mettre la nourriture de ces animaux, qui ne sont guère connus hors de l'Italie; ce qui, dit Winckelmann, a fait conjecturer à quelques savans étrangers, que les Romains engraissoient des rats, et qu'ils les mangeoient comme une viande délicate. En Italie, cet animal s'appelle *ghiro*, de *glis*: on l'y mange encore aujourd'hui, ajoute le même auteur; mais seulement dans les grandes tables, car il n'est pas commun. Il reste caché pendant l'hiver, et il est alors dans un assoupissement continuel, sans prendre de nourriture. C'est pourquoi les anciens, pour représenter le sommeil, ne se sont pas contentés de le figurer sous les traits d'un enfant endormi, de marbre noir, avec l'attribut de têtes de pavots; mais ils ont placé auprès de lui un *loir*

ou rat dormeur. L'Algardi a imité cette allégorie dans la composition d'une statue qui se trouve dans la Villa Borghèse. Aucun de ceux, dit Winckelmann, qui ont fait mention de cet ouvrage, n'a remarqué cet animal, pas même Bellori, dans la *Vie de l'Algardi*. Selon Varron, pour engraisser les loirs, on les renfermoit dans des tonneaux et sans lumière ; on les y nourrissoit de glands, de châtaignes et de noix. A ces tonneaux, on substituoit par la suite ce qu'on appeloit Glirarium. (*V.* ce mot.) Une épigramme de Martial nous fait voir que les habitans des campagnes engraissoient des loirs pour en faire des présens à leurs patrons dans les villes.

Longue (Note). Les longues sont les notes qui ont plus de valeur et de durée relativement aux autres notes d'un même air. Du temps de Muris, il y avoit des longues de trois espèces; savoir : la longue parfaite, l'imparfaite et la double. On nomme aussi longue toute note qui tombe dans le premier temps de quelque mesure que ce soit, et dans le troisième de la mesure à quatre temps. De même la première note de deux qui composent un temps; celle qui vaut deux temps de quelque mesure que ce soit, se nomme aussi longue. Le mot longue est aujourd'hui le corrélatif du mot brève.

Lophéïon, nom par lequel on désignoit la capsule qui servoit à serrer les miroirs. *Voy.* ce mot.

Lophos. *Voy.* Crête.

Loquacité; dans une épigramme de l'Anthologie elle est désignée par un pivert.

Loquet. On désigne par ce mot un assemblage de menues pièces de serrurerie, qui sert à fermer une porte.

Loqueteau ; c'est une espèce de petit loquet, monté sur une platine, ayant un petit ressort au-dessus du battant, pour le faire tomber dans son mentonnet, et dont le battant a le bout de la queue percée, pour y passer un cordon qui sert à l'ouvrir ; on se sert des loqueteaux au haut des volets et contrevents de croisées, où on ne peut atteindre avec la main : on en met aux vitraux des églises : on en met aussi au haut des vanteaux de portes qui ont beaucoup de hauteur, et qui s'ouvrent avec la clef de la serrure, par le moyen d'un fil de fer de communication.

Losange. Figure de quatre côtés, qui a deux angles aigus et deux angles obtus. Ce mot se dit aussi dans la charpenterie, de l'assemblage des pièces d'un pan de bois qui forment des losanges. On désigne aussi par ce mot des pièces de plomb taillées en losange, dont on couvre la flèche d'un clocher, et qui sont jointes à couture les unes aux autres. *Losange* se dit encore dans la gravure et le dessin des tailles ou hachures qui se croisent, et forment cette figure géométrique.

Lotus. Aucune plante n'a été plus agréable aux anciens Ægyptiens, ni plus employée par eux, que le lotus, et les erreurs commises à son égard prouvent combien l'étude de l'histoire naturelle peut être utile aux arts. Théophraste et Hésychius ont déjà prévenu que de leur temps on confondoit plusieurs plantes avec le lotus commun. Pline, Callixene de Rhodes et Athénée lui-même, quoiqu'Ægyptien, ont commis des erreurs semblables. Il n'est donc pas étonnant que les modernes aient pu souvent se tromper. Pour nous guider dans cette recherche, séparons d'abord le lotus que les anciens ont désigné comme un arbre, de celui qu'ils nous ont montré comme une plante plus humble.

Cet arbre est cité pour la première fois dans l'Ecriture sous le nom de *dudaïm*. Il y est vanté pour la douceur de son odeur et la bonté de son fruit. Olaüs Celsius a très-bien

prouvé que ce n'est pas la mandragore, mais un arbre qui donne des fruits à noyaux d'un excellent goût. Ce sont ces fruits qui, selon l'Écriture, réconcilièrent Jacob avec son épouse, et lui procurèrent une heureuse fécondité. L'étymologie du mot *dudaïm* est à-peu-près la même que celle du mot *lôtos* ou lotus; *dudaïm* signifie *amour:* et le mot grec lotus vient de *lôstos, meilleur:* Euripides appelle le fruit délicieux du lotus, *amour du lotus*. Le *dudaïm* paroît être le *Rhamnus lotus* de Linné. C'est sûrement le fruit du *rhamnus lotus*, dont il est question dans l'Odyssée, et qui, par son extrême douceur, plaisoit tant aux compagnons d'Ulysse, qu'ils vouloient pour lui oublier leur patrie. C'etoit lui qui faisoit appeler *Lotophages* les peuples qui s'en nourrissoient. Hérodote place les Lotophages sur les côtes de l'Afrique, entre les Machlyes et les Gindanes, dans l'île Meninx, aujourd'hui Zerbi, à l'entrée de la petite Syrte. La récolte du lotus y étoit abondante, et ce fruit fait encore les délices des habitans des parties septentrionales de l'Afrique, principalement de ceux de Tunis et d'Alger, ainsi que l'assurent Dan, Shaw, Daviti, Poiret, et Desfontaines. Ce botaniste et Wildenow ont prouvé que, dans le genre *Rhamnus*, plusieurs espèces ayant un noyau *uni* ou *biloculaire*, et d'autres une *baie polysperme*, il falloit les séparer en deux genres, *Rhamnus* et *Zizyphus*. Le lotus des Lotophages appartient à ce dernier; c'est le *zizyphus lotus*. On en fait, selon Théophraste, Pline et Eustathe, un vin qui ne peut pas se conserver plus de dix jours. Polybe ajoute que ses baies macérées et brisées dans l'eau, donnent une liqueur très-agréable. Théophraste atteste les propriétés nutritives de ce fruit, en disant que l'armée qu'Ophellus conduisoit contre Carthage s'en nourrit pendant plusieurs jours. Hérodote compare le fruit du lotus à la datte: Eustathe à celui du néflier. Polybe en donne une excellente description, qui convient parfaitement au *zizyphus lotus*. M. Desfontaines a donné la figure de ce lotus dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, 1788, p. 443, pl. 21; et Lamarck, *Illustrationes*, pl. 185, fig. 2. M. Sprengel pense, avec raison, qu'il faut réunir à ce genre celui que les Arabes nomment *Nabka el Seder*. Les écrivains arabes ne tarissent pas sur son éloge. Selon eux, il est présenté aux morts, aussi-tôt après leur arrivée dans le ciel, par ces femmes célestes nommées Houris. Voilà pourquoi ils l'appellent *le fruit de la mort*.

La plante que Théophraste décrit parmi quelques espèces de lotus, comme un arbre de la grandeur du poirier, avec des feuilles découpées, comme celles du *houx*, le bois noir, et un fruit gros comme une fève, d'abord versicolore, ensuite verte, puis jaune et enfin noire, ne sauroit être un rhamnus; et c'est à tort que Pline les a confondus, puisque cet arbre est le micocoulier, *celtis australis;* il rapporte ailleurs au *celtis* des faits qui appartiennent au *rhamnus*. Pline lui-même désigne aussi cet arbre sous le nom de *celtis:* il prétend qu'il a été transporté de la Gaule en Italie, où il a perdu ses épines. Il lui attribue aussi une longévité prodigieuse. Selon lui, on en voyoit un dans le temple de Lucine qui avoit 450 ans. Le bois de cet arbre est extrêmement dur. On s'en est servi dans tous les temps pour la fabrication de divers instrumens. Les Arabes prétendent que les tables de Moïse étoient de ce bois. On en faisoit des simulacres de dieux, selon Pausanias; et les flûtes de lotos d'Alexandrie, appelées *phôtinges*, étoient très-estimées; enfin, selon

Théocrite, le fourreau de l'épée d'Hercule étoit de ce bois. Les éditeurs de l'*Histoire de l'Art* de WINCKELMANN, publiée à Milan, disent aussi qu'on l'employoit pour la sculpture : mais aucun passage des anciens auteurs n'indique cet usage.

Quatre arbres ont été appelés lotus par les anciens : cinq autres plantes ont également reçu ce nom. Ces plantes sont : *Nymphœa lotus*, *Nymphœa nelumbo*, *Nymphœa cœrulea*, *Arum colocasia*, et *Trifolium melilotus*. Quoique les quatre premières aient des rapports communs, et qu'elles croissent toutes dans les marais, elles ne devoient pourtant pas être confondues. Les nymphées sont celles qui se ressemblent le plus, et cependant elles offrent des différences sensibles : la *nymphœa nelumbo* est incarnat ; la *nymphœa lotus* est blanche, ses pétales extérieurs sont seulement un peu rosés à leurs extrémités ; la *nymphœa cœrulea* est bleue. Les feuilles de la *nymphœa lotus* sont orbiculaires, un peu dentées et en cœur ; celles de la *nymphœa nelumbo* sont très-entières, peltées et pliées ; ainsi qu'on le peut voir dans les figures que LERCHÉE, RUMPHIUS, RHEEDI, ont données du *nelumbo*, et dans celles que *Prosper* ALPIN et RHEEDI ont données du lotus. Les feuilles de la *nymphœa cœrulea* sont à peine sinuées, ainsi qu'on le voit dans la figure qui en a été donnée par M. SAVIGNY.

La nymphæa, principalement la *nymphœa nelumbo* qui croît abondamment dans le fleuve du Nil et dans les lieux qu'il inonde, a été respectée et honorée à cause de la forme orbiculaire de ses feuilles, qui étoit chez les anciens le symbole de la perfection, et à cause des différens états que fait éprouver à cette plante la présence du soleil ; ses pédoncules, qui soutiennent une belle fleur rosacée, sortent de l'eau à son lever, et s'y replongent à son coucher. La *nymphœa lotus* a aussi participé à ce culte, à cause de l'éclatante blancheur de sa fleur, symbole de la pureté, et des mêmes rapports avec le soleil ; et la *nymphœa cœrulea* a participé à ce culte. De-là les Ægyptiens ont figuré par le lotus le lever d'Osiris ou du Soleil, parce qu'ils disoient que cet astre sortoit de lieux humides. Ils ont aussi figuré Harpocrate assis sur une feuille ronde, parce qu'il se répand par lui-même et ne repose qu'en lui, que sa course est éternelle. Enfin, la superstition ægyptienne avoit observé que tout étoit rond dans la *nymphœa nelumbo*. Héliodore dit que les hérauts sacrés étoient couronnés de lotus. Osiris étoit habituellement paré de cette couronne, puisqu'Isis découvrit son commerce secret avec sa sœur *Nephhys* à la couronne de lotus qu'il avoit laissée chez elle. On remarque cette fleur sur la tête de plusieurs divinités ægyptiennes, sur celle de quelques Ptolémées, et même de quelques impératrices. Il n'est pas possible de dire à quelle espèce de lotus appartiennent les fleurs que l'on voit représentées sur les têtes des rois ou des divinités d'Ægypte, sur plusieurs médailles, parce que les lotus diffèrent principalement par la couleur de leurs fleurs et par la forme de leurs fruits ou de leurs feuilles ; mais sur les murs des temples de l'Ægypte, et sur les caisses des momies, il est facile de les distinguer, lorsque les peintures sont conservées. Les Ægyptiens ont souvent représenté les feuilles du lotus blanc (*nymphœa lotus*) de la même grandeur que les fleurs, quoique naturellement les feuilles soient beaucoup plus grandes ; mais ils ont omis de marquer les dents de ces feuilles, qui manquent, à la vérité, lorsque la plante est très-jeune. On voit cependant à Latopolis, dans le temple, ce

lotus représenté avec des feuilles dentées. Au surplus, on chercheroit vainement une exactitude scrupuleuse dans des sculptures allégoriques : ainsi sur la base de la statue du Nil, placée dans le Jardin des Tuileries, le fruit du lotus rose est très-exactement représenté ; mais les feuilles qui l'accompagnent ne sont pas celles de la plante. On reconnoît sur les monumens ægyptiens le fruit du lotus blanc, qui a la même forme que celui du pavot. Il est probable que cette ressemblance a fait confondre avec les fruits du pavot ceux du lotus, figurés sur plusieurs médailles d'Ægypte. Les fruits que ces médailles représentent, sont les mêmes que ceux sculptés sur les monumens ægyptiens antérieurs aux Grecs. Aucun témoignage historique n'apprend que les Ægyptiens aient fait un grand usage du pavot, et ce sont plutôt des fruits du lotus qu'ils ont placés parmi les attributs d'Isis, avec des épis, comme un signe de l'abondance et de la fertilité, puisqu'ils ont long-temps fait une espece de pain avec les graines de cette plante. Le lotus d'Ægypte étoit peu connu des Grecs et des Romains, qui l'ont comparé à des plantes plus communes. Hérodote a appele le lotus, lis ; Théophraste l'a comparé au pavot ; et Pline a appelé ses fleurs, des pavots. Une autre cause qui a pu faire confondre le lotus avec le pavot, c'est la ressemblance qui existe entre les attributs d'Isis et ceux de Cérès, à laquelle le pavot fut consacré. Le *nymphœa nelumbo*, appelé lys rose d'Ægypte ou fève d'Ægypte, est celle qui est sculptée si fréquemment dans les ornemens et dans les tableaux symboliques des temples ægyptiens ; il ne croît plus en Ægypte, et seroit inconnu des naturalistes s'ils ne l'avoient découvert dans les Indes orientales.

Voyons d'abord l'histoire particulière de la *nymphœa nelumbo*, selon les historiens anciens grecs et arabes. Théophraste l'appelle *kyamos aigyptiakos* : elle naît, selon lui, dans la Syrie, dans la Cilicie, et dans les marais de Torone et de Chalcis en Macédoine. Sa racine est si épineuse, que le crocodile la fuit, de peur que ses yeux ne soient blessés par elle : on la mange crue, cuite, ou rôtie. Ses feuilles sont semblables au bonnet thessalien. Sa tige est haute de quatre coudées, et de la grosseur du doigt. Sa fleur est grosse une fois comme celle du pavot ; son port ressemble à un rayon orbiculaire, contenant dans ses loges des fèves bonnes à manger, et qui servent à la reproduction de la plante. La forme du fruit, qui est une capsule à plusieurs loges, introduisit bientôt le nom de *kiborion*, à cause de sa ressemblance avec une coupe, et la fleur entière fut également connue sous ce nom par Nicandre et les Grecs des temps plus modernes. Le même Nicandre lui a aussi donné mal-à-propos le nom de colocase.

Il paroît que la *Nymphœa nelumbo* est encore la plante dont, selon Callixenus *le Rhodien*, on faisoit les couronnes antinoïennes (*antinoïas coronas*), dont les fleurs étoient de couleur rose ou bleue ; ce qui ne convient nullement au *Nymphœa lotus*. *Athénée* dérive le nom de la *couronne antinoïenne*, de ce que *Pancrates*, poëte alexandrin, lorsqu'Hadrien avoit été à la chasse d'un lion africain, offrit à l'empereur, à son retour, une grande fleur de lotus de couleur rose, qu'il assuroit avoir été teinte du sang de ce lion, et qu'il proposa d'appeler antinoïenne, du nom d'Antinoüs, favori de l'empereur. Cette fleur reçut ainsi le nom de ce beau Bithynien ; et sur les médailles, on voit souvent Antinoüs couronné de lotus. Des hérauts qui annoncèrent une victoire dans Méroé, étoient

couronnés de lotus. La couronne naucratite (*naucratites corona*), étoit sans doute faite de ces fleurs, qui offroient non-seulement un coup-d'œil agréable, mais qui répandoient aussi une odeur suave de cannelle ou d'anis ; en général, les fleurs des différens lotus sont très-odorantes. DIOSCORIDE, ainsi que DIPHILUS le Siphnien, regardoit le *kiborion* (*nymphæa nelumbo*) et le *kolokasion* (*nymphæa lotus*) comme la même plante que celle qui est aussi appelée *kyamos pontikos*, et dont le fruit et la racine ont une propriété styptique ; mais PLINE commet encore de bien plus grandes fautes, en rapportant à la tige ce que Théophraste avoit dit de la racine couverte d'épines de la *faba ægyptia*, et en confondant ce qui est vrai de la tige de la *colocasia edulis* ou *nymphæa lotus*, avec ce que les anciens ont raconté de l'usage des feuilles de la *faba ægyptia* dont on se sert comme de gobelets. On ne mange point la tige de la *nymphæa nelumbo*, et les feuilles de la *nymphæa lotus* ne peuvent point servir de gobelets. Enfin, il dit qu'on cultivoit de son temps cette plante en Italie ; ce qui doit s'entendre du troisième genre de ce végétal, l'*arum colocasia*, que Belon a aussi confondu avec la *fève d'Ægypte*.

Le lotus n'a pas été moins honoré dans les Indes orientales qu'en Ægypte ; il est souvent cité dans les livres indiens sous les noms de *tamara*, *sirischa*, *kamala*. Brahma est porté au-dessus de l'abyme sur une fleur de tamara. Laksmi, déesse de l'Abondance, navigue sur la même plante. Les yeux de Wischnu en sont formés. Le culte de cette plante si célèbre, existe non-seulement dans toute l'Inde, mais encore au Thibet et dans le royaume de Nepali. M. HUTTNER l'a observée dans la Tartarie Chinoise, dans le parterre du palais de l'empereur de la Chine, qui est un grand adorateur de Lama. On voit à Catmandu, capitale du royaume de Nepali, une figure de Naraayana, nom de Brahma, considéré comme dieu des eaux, sur une feuille de lotus figurée en marbre bleu. M. *William* JONES rapporte dans les *Recherches de la Société Asiatique*, qu'un habitant de Nepali étant entré chez lui, se prosterna à la vue de cette fleur placée sur son bureau. C'est la plante chérie de Sacontala, cette fleur rubiconde est comparée par Duschmanta à l'œil de son amant. Ses anthères fournissent une quantité si abondante de pollen, que les ruisseaux où nagent les bons Génies en sont teints d'une couleur jaune. Ses feuilles servent de vases à boire, d'éventails, et pour écrire des lettres. Le même drame indique l'usage qu'on fait de ses pédoncules hispides, pour en tresser des bracelets. Enfin, dans le *Menu*, ou *Code des Indiens*, on trouve une loi qui oblige les rois à imiter par la vérité et la vertu, Dieu, par les faveurs de qui l'Abondance paroît assise sur le lotus, ou dont la colère donne la mort.

Le lotus rose, ou fève d'Ægypte, *nymphæa nelumbo*, est très-fidèlement représenté sur la mosaïque de Palestrine, dont BARTHÉLEMY a donné l'explication dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*. Les fruits, les fleurs et les feuilles de cette plante sont très-ressemblans. Ils flottent à la surface de l'eau, sur un lac qui porte plusieurs barques durant une fête. Ce tableau rappelle un passage de Strabon, qui dit que par divertissement on se promenoit dans des barques sur des lacs couverts de fèves, et que l'on s'abritoit avec les feuilles de cette plante. Des deux nymphées, les Ægyptiens préfèrent aujourd'hui celle à fleurs bleues, *nymphæa cœrulea* qui est fort souvent représentée dans les temples. Comme les anciens ont peu parlé du

lotus bleu, on pourroit croire qu'il a été apporté des Indes orientales en Ægypte avec le riz, puisqu'il croît abondamment dans les rizières du Delta; mais les peintures des temples prouvent évidemment que cette plante est aussi ancienne en Ægypte que le *nymphæa lotus*.

Les ouvrages que l'on peut consulter sur le lotus, outre les monumens, les classiques, et les Traités généraux de Botanique, sont, le *Mémoire sur le lotus*, par Mahudel, dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tom. II. — *Mémoire sur les différentes espèces de lotus*, par M. Desfontaines, dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, et dans le Journal de Physique. — *Antiquitatum Botanicarum Specimen primum*, auctore Sprengel, Halæ, 1794, in-4°. —*Description du Nymphæa cærulea*, par *Jules-Cæsar* Savigny, dans les Annales du Musée d'Histoire naturelle, tom. I, p. 366. — *Observations sur le Lotus d'Ægypte*, par Raffeneau-Delille; ibid. 372.

Louage. On appelle, dans la peinture, figures de louage, celles qui, dans un tableau, sont inutiles à l'action qu'il représente, et ne servent qu'à remplir quelque vide.

Louange. On trouve, dans les figures qui accompagnent l'*Iconologie* de *César* Ripa, une pensée fine qui appartient sans doute au dessinateur; car Ripa n'en dit rien dans son discours. La femme qui représente la Louange, souffle dans une trompette; et du bout opposé de cet instrument, sort une petite vapeur, pour témoigner que la louange, dont on fait tant de cas, n'est que du vent.

Louche, se dit dans la peinture en émail, d'un certain noir, qui comme une fumée, obscurcit la couleur de l'émail, et lui ôte sa vivacité.

Loup; cet animal étoit en vénération parmi les anciens Ægyptiens, parce qu'ils croyoient qu'Osiris s'étoit souvent déguisé en loup; cet animal étoit adoré à Lycopolis, c'est-à-dire *ville du Loup*. Il étoit consacré à Apollon, selon quelques auteurs, parce qu'il a la vue fine et perçante. Pausanias rapporte qu'à Delphes, auprès du grand autel d'Apollon, il y avoit un loup en bronze. C'étoit une offrande faite par les habitans de Delphes eux-mêmes; un voleur, après avoir soustrait du temple l'argent sacré, se cacha dans la partie du Parnasse qui étoit la plus couverte de bois et de broussailles; pendant qu'il y dormoit, il fut assailli et tué par un loup qui, depuis ce moment, parcourut tous les jours la ville en hurlant. On crut reconnoître en cela un avis donné par les dieux; on suivit le loup, et l'on trouva l'argent enlevé du temple. En mémoire de cet événement, on consacra au dieu de Delphes un loup en bronze. Le loup étoit aussi consacré à Mars; c'est pourquoi Virgile donne à cet animal le surnom de Martius. L'apparition d'un loup traversant le chemin, étoit regardée par les Romains comme un très-mauvais augure pour les voyageurs. Entre les divers symboles qui formoient les enseignes Romaines, il y avoit aussi des loups. Sur les médailles des Argiens, on voit un loup à mi-corps. Les deux traits suivans, rapportés par Pausanias, ont été employés par les antiquaires pour expliquer ce type. Le territoire des Corinthiens, dit-il, étant un jour infesté par des loups, Apollon indiqua un bois, dont l'écorce mêlée à des viandes qu'on exposoit et dont les loups mangeoient, faisoit mourir ces animaux. En mémoire de ce bienfait, on consacra une chapelle à Apollon Lycæus. Le scholiaste de l'Electre de Sophocle fait, à l'occasion du sixième vers, l'observation expresse, qu'à cause de cet événement les Argiens plaçoient sur leurs

médailles un loup, comme les Athéniens y mettoient une chouette. Quant à l'autre trait que nous avons indiqué, Pausanias dit que Danaüs étant venu d'Ægypte à Argos, pendant qu'il disputoit le trône à Gélanor, un loup attaqua un taureau auprès des murs de la ville, et sortit victorieux de ce combat. Pendant que ces deux animaux combattoient l'un contre l'autre, les Argiens comparèrent Gélanor au taureau; de-là ils prirent un augure favorable pour Danaüs, auquel ils conférèrent l'empire. *Voy.* aussi mon *Dictionn. de Mythol.* au mot Loup.

Loupe, verre convexe qui grossit les objets à la vue. Plusieurs antiquaires ont agité la question de savoir si les anciens connoissoient l'usage des *loupes* ou verres grossissans. Vettori, fondé sur l'extrême petitesse de quelques figures travaillées sur les pierres dures, a pensé que oui, et Lippert est de son avis; cependant les preuves sur lesquelles ils s'appuient ne sont pas concluantes. L'expression citée par Lippert à l'occasion de l'émeraude de Néron, *rassembler les rayons visuels*, ne prouve rien, parce qu'elle porte sur une traduction vicieuse. Les verres *concaves* dont se servent les myopes, et Né on, selon le témoignage de Suétone, en étoit un, ont, au contraire, pour objet de diviser les rayons du soleil qui se confondent dans les yeux, et d'éclairer chaque chose à son véritable point de vue: ce sont, au contraire, les verres convexes ou les loupes qui rassemblent les rayons et servent aux presbytes pour grossir les objets. Mais l'émeraude de Néron produisoit l'effet de nos *conserves*. (Voyez Emeraude.) Lippert croit que les anciens connoissoient la dioptrique, et la nommoient anaclastique. Mais *anaklasis* ne signifie que réfraction, sans indiquer les loix d'après lesquelles elle s'opère; et c'est cependant cette connoissance qui constitue la dioptrique et la catoptrique. Mais, ajoute Lippert, les anciens auroient pu, sans le secours de la dioptrique, parvenir à la connoissance des verres grossissans. Il est certain qu'on se servoit, dès le treizième siècle, de lunettes, sans avoir l'idée des principes d'après lesquels on doit les travailler. Mais la possibilité d'une chose ne prouve pas qu'elle ait existé. Les anciens ont été bien près d'autres découvertes, telles que celles de l'imprimerie, de la gravure en cuivre, etc.; ils n'avoient qu'un pas à faire, et ils ne l'ont pas fait. Il en a été de même des verres grossissans. Ils ont pu avoir des verres transparens, taillés en boule et même en lentille, sans penser à l'utilité de cette forme pour grossir les objets. Cependant ils avoient un moyen pour parvenir au même but; c'étoit un globe de verre rempli d'eau. Qui a donc pu les empêcher de faire, à cette imitation, des verres grossissans? C'est qu'ils attribuoient cet effet à l'eau, et non à la forme du verre. Ils pouvoient avoir des globes semblables; les enfans en ont aujourd'hui de pareils, qu'ils nomment microscopes. On ne trouve point d'écrivains antérieurs à Sénèque, qui fassent mention de ces globes. Ducange avoit communiqué à Ménage un passage de la *Vie de Procoprodromus*, qui régnoit en 1150, où il est dit en parlant des médecins de ce prince: « Ils arrivent, lui » tâtent le pouls, et examinent ses » déjections *à travers un verre* ». Ménage crut d'abord que par verre il falloit entendre des lunettes; mais enfin il se convainquit qu'il n'étoit question que d'un vase de verre bien couvert, dans lequel ces dejections étoient enfermées pour éviter leur puanteur. Les globes de crystal que l'on trouve dans les tombeaux, ne prouvent rien en faveur de l'usage des verres grossissans chez les anciens.

Pline dit que l'on se servoit de semblables boules pour brûler les chairs mortes ; mais quel qu'ait été leur usage, ces boules ne peuvent servir à éclaircir cette question. Il paroît que les anciens ont ignoré l'usage des verres grossissans, et que seulement, au temps de Sénèque, ils se servoient de globes de verre remplis d'eau. Mais quand ils auroient eu l'usage de la loupe, les artistes n'auroient pu s'en servir pour graver. Les nôtres ne l'emploient que pour regarder leur ouvrage, à mesure qu'il avance ; ainsi la petitesse des figures sur quelques pierres, alléguée par Vettori, n'est pas encore une preuve en faveur de son assertion.

Lourd, se dit dans les arts, des objets qui n'ont pas de légèreté, d'élégance, dont les formes ne sont pas de bon goût. *Voy.* Léger.

Loure; sorte de danse dont l'air grave et lent, se marque ordinairement par la mesure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu. *Loure* est aussi le nom d'un ancien instrument semblable à une musette, sur lequel on jouoit l'air de la danse dont il s'agit.

Loutron. *Voy.* Bains, t. I, p. 99.

Louve. Selon une tradition populaire reçue parmi les Romains, une louve avoit alaité Romulus et Rémus, les deux fondateurs de Rome. (*Voyez* mon *Dictionn. de Mytholog.* au mot Romulus.) Depuis ce temps, une louve alaitant deux jumeaux fut regardée comme le symbole de l'origine des Romains, ainsi qu'on le voit par un grand nombre de monumens. Les colonies romaines adoptèrent ce type sur leurs médailles, pour indiquer qu'elles tiroient leur origine de Rome. C'est par la même raison, que l'empereur Probus, originaire de Sirmium en Pannonie, fit mettre ce type sur plusieurs de ses médailles, pour indiquer qu'il étoit ou qu'il prétendoit être d'origine romaine. Les municipes se servoient aussi quelquefois de ce type, mais plus rarement que les colonies; quelques villes étrangères paroissent même l'avoir adopté par adulation. Le type de la louve allaitant Romulus et Rémus se voit sur des médailles des villes suivantes: Alexandrie en Ægypte, Alexandria Troas, Ancyre en Galatie, Antioche en Pisidie, Apamée en Bithynie, Carthage en Afrique, Cœla, municipe de la Thrace, Corinthe en Achaïe, Damascus en Syrie, Deultum en Thrace, Ephesus en Ionie, Germe en Galatie, Hippo en Afrique, Italica dans la Bætique, Laodicée en Syrie, Neapolis en Campanie et en Samarie, Patræ en Achaïe, Pergame en Mysie, Philippi en Macédoine, Ptolémaïs en Phœnicie, Tarsus en Cilicie, Thyatire en Lydie. On voit le même type sur les médailles des familles Pompeïa, Sulpicia, Terentia, et de quelques familles incertaines, ainsi que sur des médailles d'un grand nombre d'empereurs. Quelquefois les Romains ornoient les différentes parties de leur armure de ce même sujet exécuté en relief. Sur un médaillon de Maximien, publié par Buonarroti, dans les *Medaglioni antichi* du cabinet de Carpegna, on voit l'empereur, à-peu-près à mi-corps, tenant de la main droite son cheval par la bride, et ayant au bras gauche son bouclier sur lequel est la louve alaitant Romulus et Rémus sous le figuier ruminal. Auprès de la statue du Tibre, qui est au Musée Napoléon, on voit également la louve avec les jumeaux. Buonarroti, en décrivant un dyptique dans son ouvrage sur les verres antiques, observe qu'on y voit au-dessous de la croix du Christ, la louve alaitant Romulus et Rémus; il pense que par-là on a voulu indiquer la victoire remportée par le christianisme sur le paganisme, que l'artiste a représenté par le sym-

bole de la ville de Rome, capitale du monde ancien. Il y a au Capitole une louve de bronze alaitant Romulus et Rémus. Les poils de cette louve sont, selon Winckelmann, disposés par étage, ainsi qu'on l'observe aux figures dites étrusques. Du temps de Denys d'Halicarnasse, il y avoit une louve pareille, dans un petit temple de Romulus au pied du mont Palatin; ce temple s'est conservé, et porte aujourd'hui le nom de Saint-Théodore; on pense que cette louve, et celle qu'on voit au Capitole, sont le même monument. Les deux jumeaux sont restaurés.

Louve; machine de fer, qu'on engage dans le lit supérieur d'une pierre qu'on veut enlever, pour la mettre à la place qui lui est destinée. Il y en a de trois sortes; la première, dont se servoient les anciens, et qu'ils appeloient *forcipes*, est une espèce de tenaille; la seconde, dont on se servoit à Rome, est composée de trois pièces, qu'on enfile avec une anse, par le moyen d'un bouton claveté; la troisième, dont on se sert aujourd'hui, est composée de trois pièces dont celle du milieu retient le nom de louve, et les deux autres se nomment louveteaux.

Louveur, est, dans les bâtimens civils, l'ouvrier qui est employé à faire, dans les pierres, les trous pour placer la louve, et l'y ajuster.

Louvre. Un voile épais cache l'origine du *Louvre*. Elle se perd, comme celle des anciennes cités, dans l'obscurité des temps. Les historiens ne sont pas même d'accord sur la signification de son nom. Les uns prétendent qu'il vient du tudesque *lower*, château; les autres, des loups qui peuploient les bois voisins; et quelques-uns du vieux mot français *ouvre*, en sorte que l'on aura dit *louvre* pour l'*œuvre*, l'ouvrage par excellence. Il se trouve des actes du temps de Louis-le-Jeune, où le louvre est nommé *louvrea*, sans indiquer si ce nom venoit du château déjà bâti, ou du territoire sur lequel on l'avoit construit. Quoi qu'il en soit, s'il existoit, dans les très-anciens temps, quelqu'édifice dans le lieu qu'occupe aujourd'hui le louvre, ce devoit être ou une maison de plaisance, ou une forteresse, peut-être l'une et l'autre. En effet, une maison de plaisance devoit être avantageusement située dans la forêt qui couvroit alors toute cette partie de la rive droite de la Seine, et d'un autre côté, une forteresse y étoit presque nécessaire pour la défense de la cité voisine. Mais il falloit bien que le louvre fût peu renommé à ces époques éloignées, car les historiens n'en parlent pas, tandis qu'ils font souvent mention de Vincennes, de Chelles, de Clichy, de S. Denis, et d'autres maisons de plaisance en grand nombre où nos rois demeuroient plus volontiers que dans la ville. Cependant, si un diplôme cité dans l'histoire de l'université de Paris par Duboulai, est authentique, il sembleroit que le louvre existoit du temps même de Dagobert, vers le milieu du septième siècle. Mais il est bien plus certain que sous la seconde race, le louvre étoit déjà une maison royale; plusieurs actes concourent à le prouver. Dans ce cas, elle dut être détruite par les Normands, ainsi que toutes les maisons qui étoient hors de Paris. Hugues-Capet, arrière-petit-fils du comte Eudes, étant parvenu au trône en 987, ne quitta pas le palais de la Cité où ses pères avoient demeuré, et qu'ils avoient fortifié contre les Normands. Enfin, ces étrangers s'étant fixés paisiblement en Neustrie, les environs de Paris se repeuplèrent, les anciennes maisons royales se relevèrent, et le louvre se rétablit. Les rois y tinrent des chiens, des chevaux, des piqueurs et des équipages de chasse,

dit Saint-Foix ; mais ils ne faisoient qu'y passer et s'y rafraîchir, jamais ils n'y ont été à demeure. Le *louvre*, pendant les 150 années qui s'écoulèrent depuis Robert, fils de Hugues-Capet, jusqu'à Philippe-Auguste, étoit devenu très-important par sa force et sa situation, et par la mouvance des grandes terres pour lesquelles Louis-le-Gros s'y faisoit prêter serment de fidélité, 50 ans auparavant. Philippe-Auguste le jugea digne de recevoir une enceinte particulière hors de celle qu'il donnoit alors à la ville de Paris, dont les maisons s'étendoient déjà jusqu'auprès de ce château, où cependant il ne résida point. Ce prince y fit bâtir cette grosse tour devenue depuis si fameuse, où tous les grands vassaux étoient obligés de venir rendre hommage. C'étoit selon Saint-Foix, une prison toute préparée pour eux, s'ils manquoient à leurs sermens. Ferrand, comte de Flandres, pris par Philippe-Auguste à la bataille de Bouvines, en 1214, y fut enfermé pendant douze ans. Cette tour étoit ronde. Elle avoit huit toises (seize mètres environ) de diamètre, et seize de hauteur. L'épaisseur de la maçonnerie étoit de douze pieds dans le haut, et de treize vers sa base. Elle avoit plusieurs étages, percés chacun dans le pourtour, de huit croisées à montant et traverses de pierres, de quatre pieds en longueur et en largeur. On y montoit par un escalier intérieur que fermoit en bas une porte de fer, et l'on arrivoit à cette porte par un pont-levis et un pont de pierre, qui servoient à franchir un fossé large et profond, dont cette prison étoit entourée. Je remarquerai, en passant, que sur le pignon du pont-levis, étoit la figure de Charles V, tenant un sceptre, sculptée par Jean de Saint-Romain. L'intérieur étoit occupé par une chapelle, un puits, et plusieurs chambres voûtées. Plusieurs autres cours plus petites séparoient les bâtimens qui environnoient cette grande cour. Le tout ensemble formoit un carré long de soixante-deux toises et demie, sur un peu plus de cinquante-huit, lequel s'étendoit, en longueur, depuis la rivière jusqu'au lieu où est aujourd'hui la rue de Beauvais, et en largeur, depuis la rue Froidmanteau où étoient les jardins, jusqu'à celle du Coq où ils se continuoient. Ces bâtimens étoient des masses informes et obscures, percées au hasard de quelques ouvertures longues et étroites, où le jour pouvoit à peine pénétrer. La principale entrée étoit du côté de la rivière, couverte d'une terrasse, avec machicoulis et meurtrières, et défendue par de fortes tours, par des gardes toujours armés, des ponts toujours levés, et des fossés pleins d'eau qui entouroient toute l'enceinte flanquée d'autres tours en grand nombre, sur-tout aux portes et aux angles. Les plus fortes de ces tours étoient celle de Windal, au bord de la Seine, attenant à la porte de la première cour, vers la ville ; la tour de l'écluse, qui retenoit par des vannes l'eau de la rivière dans les fossés ; les tours de la grande et de la petite chapelle ; celle de la fauconnerie ; celle de l'armoirie, où étoient l'arsenal et les armes ; la tour d'orgueil, celle de la taillerie, et plusieurs autres qui se suivoient le long de la rivière. Chacune avoit son capitaine et ses soldats, sous le gouverneur-général du *Louvre*, qui commandoit dans la grosse tour. Toutes étoient de pierre, et la plupart terminées par des toits qui s'élevoient en pointe ; les autres étoient garnies de machines de guerre. Tel étoit l'ancien *Louvre*, dont Philippe-Auguste fit le siége de sa puissance, le dépôt de ses trésors,

le frein du peuple et l'effroi des grands.

Quant aux changemens que cet édifice éprouva depuis ce prince jusqu'à François I, on ne peut en donner qu'une idée très-vague, puisqu'il n'existe dans les archives et dans les bibliothèques, aucun plan du *Louvre* à aucune de ces époques. Les chartes et mémoires historiques sont les seules sources d'où l'on puisse tirer quelques notions. Or, tout ce qu'on y apprend, c'est que successivement les rois entreprenoient quelque nouvel ouvrage, élevoient une tour, en détruisoient une ancienne, bâtissoient un pavillon, une chapelle, étendoient un jardin, etc. Saint Louis avoit le projet de faire au palais de très-grandes additions; mais ses voyages d'outre-mer et ses malheurs ne lui permirent pas de rien terminer. Ce fut sous le règne du roi Jean, et lorsqu'il étoit prisonnier en Angleterre, que les Parisiens assiégerent le Louvre, en chassèrent le gouverneur, transportèrent à l'Hôtel-de-Ville toutes les munitions de guerre qui s'y trouvoient, bouchèrent la principale entrée du château qui tenoit au quai nommé aujourd'hui *de l'Ecole*, et ouvrirent en même temps celle de la rue du Louvre. Les plus grands travaux entrepris, dans le cours du quatorzième siècle, sont dûs à Charles V et à son successeur. Au rapport de Saint-Foix, le *Louvre*, après avoir été hors des murs pendant plus de six siècles, se trouva enfin dans Paris, par l'enceinte commencée sous Charles V, en 1367, et achevée sous Charles VI, en 1383. Charles V, qui ne jouissoit que d'un million de revenu, dépensa cinquante-cinq mille livres à rehausser ce palais, et à rendre les appartemens plus commodes et plus agréables. Mais ce prince ni ses successeurs, jusqu'à Charles IX, n'en firent point leur demeure ordinaire; ils le laissoient pour les monarques étrangers qui venoient en France. Sous le règne de Charles VI, Manuel, empereur de Constantinople, et Sigismond, empereur d'Allemagne, y furent logés. François I y logea Charles-Quint en 1539. Il est bon de rappeler ici que, dans le *Louvre* ancien, fut déposée la première bibliothèque publique. En effet, Charles V, qui l'avoit formée, permettoit au petit nombre de lettrés de ce temps-là de venir y étudier jour et nuit. Elle occupoit trois chambres, ou plutôt trois étages, de la tour dite de *la Librairie*. Depuis Philippe-Auguste jusqu'à François I, le Louvre fut la prison où l'on renfermoit les vassaux illustres, ou les grands coupables. C'étoit aussi dans ce château que se faisoient les grandes cérémonies, que se tenoient les grands conseils et les assemblées des principales autorités de l'Etat. Jusqu'au règne de François I, le *Louvre* avoit toujours eu les dehors, l'apparence d'une forteresse; c'étoit un amas, ou plutôt une longue suite de tours, jointes entr'elles par de hautes murailles, percées de quelques fenêtres étroites et rares. Peut-être s'en formeroit-on une idée assez juste, en se le représentant sous l'aspect que nous offre encore aujourd'hui le château de Vincennes, dans quelques-unes de ses parties. Charles VII, Louis XI et Charles VIII logèrent rarement au *Louvre*. Ce château étoit en si mauvais état sous le règne de François I, qu'il se détermina à en faire construire un autre, sur les dessins de Pierre Lescot, plus connu sous le nom de l'abbé de Clugny. Henri II, son fils, le fit continuer; et c'est ce qu'on appelle le *Vieux-Louvre*. Il consiste en deux corps de bâtimens, dont les façades sont décorées d'une très-belle architecture. Tout l'édifice est de trois ordres ou étages, et les avant-corps sont enrichis de

colonnes. Le gros pavillon, donnant sur la place du Muséum, a été bâti ou plutôt achevé sous Louis XIII; il est plus élevé d'un étage que le reste du bâtiment, et fut achevé sous la conduite de Jacques Le Mercier. Les huit caryatides qu'on voit dans l'attique sur la façade intérieure, ont été exécutées, suivant les uns, d'après celles de Gougeon, et, suivant les autres, d'après les modèles faits par Sarrasin. Du temps du même prince, il existoit encore six tours de l'ancien Louvre, qui furent alors détruites. On les y voyoit dans un plan de Paris en relief, levé par *Mérian*, en 1620. Dans l'intérieur du *Vieux-Louvre*, on admire, avec raison, la vaste salle que l'on appeloit des *Cent-Suisses*. Elle est décorée d'un ordre dorique dont les colonnes sont accouplées et élevées sur un socle; au fond, est une tribune soutenue par de superbes caryatides. Rien de plus élégant et de plus noble. Cette salle, lorsque le Louvre cessa d'être le palais des Rois, devint un dépôt des statues antiques et des plâtres qui servoient aux études des artistes. De-là, son nom de salle des Antiques. Aujourd'hui les quatre classes ou Académies qui composent l'Institut national, y tiennent leurs séances publiques. Dans les entre-colonnemens on a placé les statues des magistrats et des hommes de Lettres qui honorent le plus la nation Française. Les superbes caryatides colossales qui soutiennent la tribune de cette salle et les bas-reliefs qui décorent la façade du Vieux-Louvre sont du célèbre Jean Gougeon. Ces bas-reliefs offrent des trophées, des esclaves enchaînés, des figures représentant la Prudence ou autres Vertus, l'Abondance, le Courage, etc. l'exécution en est parfaite. Louis XIV ayant résolu de continuer sur le même plan commencé par François I, fit jeter les fondemens du *nouveau Louvre* en 1665. Croyant ne pas trouver en France d'hommes assez habiles pour ce grand œuvre, ce prince fit venir de Rome, à grands frais, le Cavalier Bernin; mais cet artiste, qui fut comblé de tant d'honneurs et d'argent, retourna dans sa patrie, après avoir seulement dirigé une partie des fondations, et donné le plan qui se voit sur une médaille d'or du plus grand module, conservée dans le Cabinet de la Bibliothèque nationale. Plusieurs architectes célèbres concoururent à l'achèvement de cette entreprise. Ce furent Louis Le Vau, et François d'Orbai, son élève, qui firent exécuter la colonnade du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, sur les dessins de Claude Perrault, que ce chef-d'œuvre a immortalisé, et à qui la basse jalousie l'a contesté long-temps. Cette colonnade, de l'aspect le plus magnifique et le plus imposant, a quatre-vingt-sept toises et demie de longueur. Elle consiste en trois avant-corps et en deux péristyles. L'avant-corps du milieu est composé de huit colonnes corinthiennes, couronnées d'un fronton, dont la cimaise est formée d'une seule pierre tirée des carrières de Meudon, et sciée en deux parties, qui ont chacune cinquante-quatre pieds de long, sur huit de large, et dix-huit pouces seulement d'épaisseur. On peut voir dans la dernière édition de Vitruve par Claude Perrault, le dessin de la machine dont on se servit pour guinder ces deux pierres au lieu où elles sont posées. Elle est de l'invention d'un charpentier, nommé Ponce Cliquin. Les *Vues du Louvre*, gravées par *Israel* SYLVESTRE, nous font voir les échafauds élevés pour les constructions.

Les quatre faces intérieures sont décorées de trois ordres d'architecture l'un sur l'autre, dont les pavillons ou avant-corps sont enrichis de colonnes. Tout le plan est

un carré parfait, entouré de quatre corps de bâtimens dont Louis XIV a fait élever le principal et une grande partie des deux autres, qui sont les côtés. La vaste cour que renferment ces bâtimens, est percée, dans ses quatre faces, par de magnifiques passages voûtés, ornés de colonnes. Louis XIV habita long-temps le *Louvre*, qu'il abandonna pour Versailles. Ce palais, auquel Louis XV a fait travailler, fut destiné depuis 1770, aux différentes académies, et à loger les artistes de tout genre. Il étoit réservé à la gloire du Gouvernement actuel de mettre la dernière main à ce monument superbe, et d'en faire le séjour unique des lettres, des sciences et des arts. On verra enfin disparoître les vestiges de son antique barbarie, qu'il conserva toujours dans l'intérieur; car on n'y trouve rien de parfaitement uniforme, rien d'achevé. Pour de plus grands détails, relativement à sa description, on consultera avec plaisir les *Vues* d'Israël SYLVESTRE, de MAROT, du *Voyage pittoresque de France*, et sur-tout le nouvel ouvrage de M. BALTARD, architecte distingué, intitulé : *Paris et ses Monumens*, etc. Il en a déjà paru plusieurs livraisons, qui contiennent le plan et plusieurs vues de détails du palais du *Louvre*.

LU. Sans nous arrêter à la fable allégorique inventée par les Chinois sur l'origine des *lu* ou demi-tons, nous nous contenterons de dire que du règne de Hoang-ty, 2657 ans avant l'ère vulgaire, on découvrit à la Chine, que l'étendue que nous appelons octave, étoit divisible sensiblement en douze demi-tons. Les Chinois trouvèrent que dans les douze *lu*, il y en avoit six de parfaits, et six d'imparfaits, c'est-à-dire, six majeurs et six mineurs. Les noms de leurs *lu* sont symboliques, et font allusion aux différentes opérations de la nature, dans l'espace de douze lunaisons, dont leur année commune est composée, parce que chaque *lu*, suivant la doctrine chinoise, a une lunaison qu'il dénomme, et qui lui est correspondante. Par exemple, le plus grave des *lu*, et que les Chinois appellent le générateur des autres, se nomme *Hoang-tchoung*, et correspond à la troisième lune, parce que cette lune étant celle où se trouve le solstice d'hiver, et l'année astronomique commençant à ce solstice, la onzième lune est regardée comme le principe de toutes les autres. Les *lu* sont invariables de leur nature, parce que n'étant par eux-mêmes que la représentation de l'octave, divisée en douze demi-tons, ils conservent toujours entr'eux la distance qui leur a été assignée par la nature. Les Chinois ne notoient d'abord leurs airs et ne désignoient les intervalles que par les noms des *lu*. Cette méthode, toute facile, toute commode, tout exacte qu'elle étoit, leur parut insuffisante pour embrasser toute l'étendue d'un système complet. Ils joignirent un *lu* majeur à un *lu* mineur, et ces deux *lu* furent appelés tons. Alors ils firent une échelle de cinq tons et de deux demi-tons, qui leur procurèrent quatre-vingt-quatre modulations. Un auteur chinois, parlant de la génération des *lu*, dit que le *lu* primitif ne dépend ni du calcul, ni de la mesure; que c'est au contraire par lui qu'on s'est formé au calcul, et qu'on a réglé les mesures. Le ciel et la terre, dit un autre écrivain, forment, en général, ce qu'on appelle le temps, et trois lunaisons forment une saison; c'est pourquoi, lorsqu'anciennement on faisoit les cérémonies respectueuses en l'honneur des ancêtres, on faisoit trois offrandes, on pleuroit trois fois. Il en est ainsi pour les *lu*. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre quatre-vingt-un, etc. etc. De-là suit la génération des *lu*, comparée à celle

des lunes, et donnée par Hoai-nan-tsée, plusieurs siècles avant l'ère vulgaire. La formation des douze *lu*, par la progression triple, depuis l'unité, jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date encore des premiers siècles de la monarchie chinoise, et bien avant le temps où vivoit Pythagore. Nous croyons à propos de renvoyer, pour cet objet, au savant Mémoire d'AMIOT et à celui de l'abbé ROUSSIER, sur la *Musique des Chinois*.

LUCARNE ; on appelle ainsi toute baie ouverte dans un comble pour donner du jour aux chambres en galetas, et greniers qui y sont pratiqués. Il y en a de différentes façons qui ont chacune leur nom. La *lucarne flamande* est celle qui est construite en maçonnerie ou en charpente, élevée sur l'entablement, et quelquefois couronnée d'un fronton. La *lucarne carrée* est celle qui a autant de largeur que de hauteur ou qui est fermée en platebande. La *lucarne ronde*, celle qui est cintrée par sa fermeture, ou dont la baie est circulaire. La *lucarne bombée*, celle qui est fermée en arc, ou portion de cercle. La *lucarne demoiselle*, est une petite lucarne construite en charpente, qui porte sur les chevrons, et est couverte d'un petit comble à deux égoûts. On nomme *lucarne à la capucine*, celle dont la couverture est en forme de croupe. La *lucarne de faîtiere*, est celle qui est pratiquée dans le haut d'un comble, soit de charpente, soit de plomb.

LUCUBRATORIUS. *Voyez* LIT, LECTULUS LUCUBRATORIUS.

LUISANT ; le luisant est un effet de la lumière réfléchie sur les tableaux à l'huile, qui ne permet pas de les considérer, lorsque les rayons lumineux forment un angle droit avec la superficie peinte, et qu'en même temps les rayons visuels tombent dessus dans le même degré. Le *luisant* disparoît, dès que l'ouvrage est exposé à la lumière de façon qu'il la reçoit obliquement, tandis que l'œil du regardant est dans une situation parallèle au tableau. Une peinture à l'huile placée verticalement, doit recevoir une lumière constamment oblique ou glissante, soit qu'elle vienne d'en haut ou latéralement ; alors le luisant n'empêchera pas que le tableau ne soit vu et jugé commodément. Les peintures en détrempe, au pastel, à fresque, à l'encaustique, n'ont pas l'inconvénient de *luire*, parce que leur surface tendre ou poreuse, absorbe les rayons de la lumière, au lieu que celle à l'huile, devenant très-dure lorsqu'elle est sèche, prend un poli presqu'aussi susceptible de luisant que les diverses sortes de vernis dont on couvre les tableaux de ce genre. Ces corps durs réfléchissent les rayons de la lumière, qui tombent en face du tableau, et produisent un luisant pareil à celui qui se remarque sur les glaces, les minéraux, et d'autres corps polis. Il existe un moyen assez simple d'empêcher que la peinture à l'huile ne soit luisante, mais il porte avec soi une cause de destruction. Ce moyen s'emploie dans la peinture de décoration destinée à recevoir différentes lumières. Il consiste à mêler beaucoup d'essence de térébenthine aux couleurs broyées à l'huile. Cette liqueur divise le corps gras et empêche cette coagulation d'où naît le luisant. Alors il est évident qu'il ne faut mettre aucun vernis sur ces ouvrages. Le luisant est un des désavantages de la peinture à l'huile ; mais dans les petits ouvrages il ajoute à ce qu'ils ont de précieux ; il en fait autant de bijoux, autant de jolis tableaux d'émail. Relativement aux corps durs et polis, le brillant du vernis contribue en effet à la vérité du tableau ; mais aussi les corps bruts et poreux prennent par-

là un éclat qui leur ôte de leur véritable caractère. Cet inconvénient n'est pas balancé par l'avantage qui en résulte pour les corps polis et durs, car le peintre doit savoir, sans le secours du vernis, même avec le seul crayon, par les tons de clair et d'obscur, rendre l'effet du *brillant* ou *luisant*, tel qu'on le voit sur les objets naturels. On reproche à la plupart des tableaux sortis des écoles allemande, flamande et hollandaise, que les objets y sont tellement arrondis, qu'ils produisent l'effet qui ne doit appartenir qu'aux corps luisans de leur nature. Cela vient peut-être de ce qu'ayant copié les effets de la lumière dans des lieux renfermés, les peintres de ces écoles ne les ont pas assez étudiés dans les instans et dans les lieux où la lumière rend les masses qui la reçoivent larges et exemptes de cette multitude de demi-teintes qui les réfléchissent, et ne sont propres qu'à produire une lumière petite et brillante. Ce dernier effet, qui existe à la vérité comme l'autre dans la nature, est cependant moins propre aux grandes scènes, et ne doit jamais être employé dans celles où le soleil répand sa lumière.

La gravure rend les corps luisans, non-seulement en copiant avec justesse les tons qui les expriment dans les tableaux qu'elle copie, mais encore par la disposition des tailles simples, nettes, larges et fermes. Des cuirasses, des meubles de bronze et de dorure dans les ouvrages de Balechou, de Masson, de Drevet, et d'autres grands artistes, prouvent jusqu'où l'art peut porter l'expression des surfaces luisantes, malgré la simplicité des moyens qu'il emploie.

Lumière : le peintre qui veut connoître à fond tout ce qui appartient à l'art du coloris, ne peut pas se dispenser de faire de la nature et des effets du principe par lequel tous les corps nous deviennent visibles, l'objet de ses observations particulières et d'une étude approfondie. La lumière doit être considérée comme la cause des couleurs, parce que tous les corps ne nous paroissent colorés qu'autant qu'ils sont frappés par la lumière. Il en résulte que l'objet qui est entièrement privé de lumière, doit nécessairement paroître noir, quelle que soit d'ailleurs sa couleur, lorsqu'il est frappé par les rayons lumineux. Qu'il soit rouge, jaune ou bleu, dès qu'une de ses parties est privée de lumière elle devient noire. Il s'ensuit encore que la force de la lumière change l'intensité de la couleur des objets. Le rouge restera toujours rouge aussi long-temps qu'il sera frappé par une lumière sensible ; mais toutes les fois que l'intensité de la lumière change, la couleur devient plus ou moins foncée. Il n'y a que la lumière la plus vive et la plus réfléchie qui change de couleur tout-à-fait, et qui fasse paroître blanche la place frappée par les rayons lumineux, quelle que soit d'ailleurs la couleur de l'objet. Un globe uni, de quelque couleur qu'il soit, lorsqu'il est éclairé par le soleil, montrera toutes les nuances possibles du côté qui est exposé aux rayons lumineux. L'endroit frappé par la lumière la plus vive aura la nuance la plus forte de la couleur, et les parties qui ne reçoivent point de lumière du tout paroîtront noires. Entre ces deux extrêmes la couleur propre du globe aura une nuance particulière à chaque endroit. Le même phénomène n'a pas lieu, lorsqu'au lieu du globe on expose aux rayons du soleil un disque de la même couleur, car chaque point du disque étant frappé d'une lumière de la même vivacité, sa couleur propre est la même sur chacun de ses points. La figure des corps, lorsqu'elle ne peut plus être indiquée par les couleurs, n'est

rendue sensible aux yeux que par les nuances successives des couleurs propres et par la plus ou moins grande intensité de la lumière. Il faut donc que le peintre observe avant tout, et avec soin, l'action que la lumière plus ou moins forte produit sur chaque couleur; qu'il songe en même temps que la force ou l'intensité de la lumière est produite par deux causes; d'abord par sa quantité absolue, c'est ainsi que la lumière du soleil a moins de force lorsque l'atmosphère est chargée de brouillards et de vapeurs, que quand le ciel est pur et serein. Les changemens des couleurs qui en résultent doivent être parfaitement connus du peintre, il faut qu'il étudie, comme Léonard de Vinci, cette partie de son art avec l'exactitude que pourroit y mettre un physicien.

Un autre point principal qui doit occuper l'attention de l'artiste, c'est la nature ou la couleur de la lumière, parce qu'elle influe d'une manière sensible sur la couleur des corps. La lumière peut être blanche, jaune, bleue, etc. Supposons un artiste chargé de peindre dans sa chambre un objet qu'il a sous les yeux, mais qui n'est éclairé que par la clarté du ciel ou par le jour introduit dans la chambre à travers les fenêtres, sans qu'il y ait du soleil. Si dans ce cas l'atmosphère est pure, toute la lumière vient du ciel azuré; si le ciel est couvert de nuées blanches, c'est par elles que la lumière est transmise, et il est évident que dans le premier cas la lumière doit être tout-à-fait différente de celle qui est transmise par les nuages blancs dont le ciel est couvert. La couleur jaune paroîtroit déjà un peu verdâtre par la lumière bleue d'un ciel serein. Il faut donc que le peintre approfondisse avec soin l'influence de la lumière sur les couleurs. Cette connoissance est sur-tout de la plus haute importance relativement à la lumière réfléchie, par des corps colorés, sur l'objet qu'on doit peindre.

L'artiste aura également soin d'observer l'influence de la lumière sur le clair-obscur. Une contrée prend une apparence tout-à-fait différente, lorsque la lumière change d'une manière sensible, et que les divers objets se présentent plus ou moins bien. On voit d'après cela, combien il est nécessaire que l'artiste qui veut profiter de tous les avantages du bon effet de la lumière sur son tableau, soit bon juge, et ait observé long-temps. Il faut que le peintre soit attentif à l'effet de la plus ou moins grande intensité de la lumière. Chaque scène pittoresque de la nature inanimée, aussi bien que du monde moral, doit être examinée par l'artiste avec la plus grande attention, sous différens aspects du ciel, lorsqu'il fait un beau soleil et lorsque l'atmosphère est chargée de nuages et de vapeurs. Plus l'artiste s'exerce à faire de pareilles observations, et plus il voit qu'une lumière plus ou moins forte présente les différens objets sous un aspect plus ou moins favorable. C'est ainsi qu'il trouvera qu'une lumière très-vive, lorsque les ombres ne sont pas éclairées un peu par une forte lumière réfléchie, est contraire à l'harmonie du tableau, parce que les endroits clairs et les endroits sombres semblent, à quelque distance, être des taches. Certaines manières de disposer les objets lui montreront qu'une lumière foible fait que tout est mat, et qu'une lumière vive produit de petites masses dispersées, claires et sombres. Un bon conseil à donner à cet égard aux artistes, c'est d'imiter l'exemple de *Léonard de Vinci*, de mettre ses observations par écrit, et de les fixer, pour ainsi dire, par des esquisses, lorsqu'il a remarqué quelque bel effet de lumière. Le peintre qui veut étu-

dier son art à fond ne sauroit assez s'appliquer à faire de semblables observations, qui lui prouveront que l'art est une mine inépuisable où il y a toujours occasion d'apprendre quelque chose de nouveau.

Quant à la manière dont la lumière se répand, l'artiste remarquera, qu'il y a des scènes où elle porte uniformément de tous les côtés, tandis que dans d'autres cas la lumière principale et la plus forte ne vient que d'un seul côté, de sorte qu'il n'y a que ce côté seul qui soit frappé par la lumière, tandis que l'autre n'est éclairé que par une lumière réfléchie, beaucoup plus foible. Cette lumière par-tout répandue est celle du jour sur une place libre, où chaque objet reçoit la même lumière de tous les côtés. La lumière limitée ou bornée résulte ou du soleil sur des places libres, ou de ce que les objets sont couverts de plusieurs côtés, de sorte que la lumière du jour ne peut les frapper que d'un seul; c'est ce qui a lieu dans une chambre qui n'a qu'un seul rang de fenêtres, ou bien au pied de hautes montagnes, et d'édifices considérables qui interceptent la lumière du jour d'un ou de plusieurs côtés.

Quelquefois on obtient un meilleur effet lorsque la lumière est uniformément répandue par-tout; d'autres fois la lumière renfermée est préférable. Cela dépend du reste des circonstances et de la distribution du tableau. En général la lumière répandue uniformément présente plus l'avantage pour l'harmonie, et fait que les ombres ne paroissent pas être des taches, parce qu'elles sont mitigées. Il y a des sujets, pour lesquels une lumière renfermée, et pour ainsi dire amortie, est presque nécessaire, tels sont principalement les portraits.

Un observateur exact trouvera que le plus souvent une lumière qui vient d'en haut produit un meilleur effet, parce qu'elle éclaire en même temps d'une manière satisfaisante le plan sur lequel les objets sont placés, et parce que les ombres deviennent non-seulement plus raccourcies, mais qu'elles s'arrondissent aussi mieux, et qu'elles ont des formes plus agréables que lorsque la lumière frappe dans une direction très-oblique. Il aura de même occasion d'observer qu'il y a des cas, où un groupe qui formeroit par lui-même un tableau complet, est éclairé de la manière la plus avantageuse par une lumière qui vient frapper la figure principale, par une ouverture étroite, de sorte que les autres objets ne sont éclairés que par une lumière glissante ou réfléchie. Il faut surtout que l'artiste évite les cas où l'effet réuni et général de la disposition des objets et de la lumière disperse le clair et l'obscur par petites masses, ce qui est un des plus grands défauts d'un tableau. Quelquefois les scènes d'un tableau sont éclairées par deux lumières; cela produit ordinairement un fort mauvais effet, et le peintre fera bien en général d'éviter la lumière double. Dans le cas seulement où la lumière venant de côté seroit trop éclatante, une autre lumière plus foible venant du côté opposé peut produire un effet avantageux, en diminuant un peu les ombres trop noires.

Quelquefois on voit dans la nature des scènes, dont la lumière générale est très-foible, mais dans différens endroits elle est renforcée par une lumière plus éclatante qui vient à travers une ouverture étroite. Dans la galerie de Dresde, il y a un très-beau paysage de Ruisdael qui représente une chasse au milieu d'une forêt, où l'on voit plusieurs parties claires,

ainsi que nous venons de dire, et qui font le meilleur effet. A ces observations sur les effets de la lumière dans la nature, l'artiste devra joindre celles que pourra lui fournir l'étude des tableaux des grands maîtres. Ceux du Corrège lui prouveront que malgré une forte lumière il peut y avoir, dans les parties claires et sombres d'un tableau, une beauté et une harmonie admirables. Il observera dans les tableaux de l'ancienne école vénitienne tous les avantages d'une lumière modérée pour obtenir la plus agréable harmonie des couleurs.

On peut consulter sur cette matière le quatrième livre du *Trattato dell' arte della pittura*, par Lomazzo. — Plusieurs chapitres du cinquième, sixième et septième livre du *Grand Livre des Peintres*, par Lairesse. — Le *Traité sur la Peinture*, par du Puy de Grez. — La quarante-septième des *Considérations sur la Peinture*, par Hagedorn. — La troisième section de l'*Académie des arts du Dessin*, par Prange. Les ouvrages sur la *Peinture* de Dandré Bardon, Felibien, Reynolds, etc.; le *Dictionnaire de Peinture* de Watelet aux mots Conférence et Lumière; et celui de Sulzer, au mot Licht.

Lumières. On distingue quatre sortes de lumières, c'est-à-dire que la lumière peut se communiquer aux objets de quatre façons différentes. 1°. Elle peut venir d'en haut, tomber à-plomb sur un objet, et en éclairer la partie éminente; elle se nomme alors *lumière principale* ou *lumière souveraine*. Elle doit dominer, mais elle ne doit pas être répétée; on la rappelle seulement par *échos* sur diverses parties de la composition. (*Voyez* Echo.) 2°. La lumière peut ne faire que couler sur les objets, et on la nomme *lumière glissante*. Elle s'étend d'une teinte plus égale que la lumière souveraine. 3°. La lumière, en s'éloignant du principe qui la produit, perd de son éclat, et se confond avec la masse d'air dans laquelle elle nage et se noye enfin; on la nomme *lumière diminuée* ou *perdue*. 4°. Un corps sans être éclairé lui-même, peut emprunter la lumière du corps qui l'avoisine, et duquel elle rejaillit. C'est ce qu'on nomme *lumière réfléchie*. Ce rejaillissement lumineux est toujours proportionné à l'éclat du corps qui l'occasionne, et celui qui le reçoit emprunte en même temps des nuances de l'objet qui le lui communique.

On appelle ainsi en général *lumières*, les endroits d'un tableau où la lumière conserve toute sa force sans être aucunement affoiblie. Un globe frappé par la lumière ne la reçoit que dans un petit endroit; sur un corps d'une forme irrégulière, on voit ordinairement plusieurs lumières. Un visage frappé par une lumière glissante qui vient de côté, montrera des lumières sur toutes les parties saillantes, telles que le front, le nez, le menton, les pommettes, lorsque ces parties ont assez de saillie pour être frappées par la lumière entière, qui ne fait que glisser sur les parties plus enfoncées. La lumière qui perce de cette manière à travers une ouverture étroite, peut être considerée comme un torrent qui a ses bords déterminés. La lumière qui entre dans un espace sombre par une ouverture carrée, forme un torrent renfermé entre quatre plans droits. Lorsqu'un corps, sur la surface duquel il y a des saillies et des cavités, se trouve à côté de ce torrent, de sorte qu'il n'y a que quelques-unes des parties saillantes qui y plongent pour ainsi dire, tandis que d'autres sont placées au-dehors, on voit sur ces parties des lumières. La bonne distribution des lumières dans un tableau exige

donc une exactitude mathématique, à laquelle on ne peut atteindre que par des déterminations géométriques. Les peintres ne mettent guère d'exactitude dans leurs ouvrages relativement à cette partie, aussi voit-on quelquefois des lumières disséminées dans leurs tableaux, sans qu'on puisse expliquer leur existence par la direction de la lumière principale.

Dans un tableau, où quelques parties seulement sont frappées par la lumière principale toute entière, tandis que les autres parties ne sont éclairées que par une lumière adoucie par des ombres plus ou moins fortes, les lumières ne sauroient être placées sans une précision géométrique. Lorsque la lumière est limitée et rétrécie, il faut d'abord que le torrent soit déterminé exactement quant à son volume, sa figure et sa direction. Ce torrent peut être de forme conique, cylindrique, prismatique, etc. Il faut encore que l'artiste détermine la véritable situation du torrent de lumière, par rapport à la scène ou à l'espace entier du tableau. Lorsque le peintre a un plan exact de son tableau, et lorsque la hauteur de chaque objet y est déterminée avec précision, il peut indiquer exactement quelles parties sont situées dans le torrent, et quelles sont celles qui se trouvent dehors. Le peintre aura encore égard à l'horizon du tableau, et au point de vue adopté à cet égard, parce que tout ce qui est situé au-dessus de l'horizon doit avoir la lumière plus basse que ce qui est placé au-dessous de lui; et ce qui est à la droite du point de vue ne peut avoir de lumières que du côté gauche.

Si dans un tableau d'histoire tout pouvoit être exécuté d'après nature, l'observation seule suffiroit pour bien placer les lumières, et l'artiste n'auroit guère besoin de théorie sur cette matière. Mais le plus souvent le peintre d'histoire compose d'imagination ou d'après ce qu'on appelle des études, alors il n'est sûr que du dessin; quant aux lumières et aux ombres, il faut qu'il les détermine d'après les règles de la perspective. Quantité de fautes contre la perspective en général, et en particulier contre la véritable disposition des lumières, viennent de ce que les peintres composent leurs tableaux historiques d'après des études dont chacune a été dessinée et ombrée dans un point de vue particulier et une lumière qui lui étoit propre; trop souvent, sans se donner la peine de consulter les règles de la perspective et de l'optique, les artistes se contentent alors de choisir ces études par approximation, pour qu'elles s'adaptent tant soit peu à la perspective et aux lumières du tableau. On peut consulter sur ce point plusieurs chapitres des ouvrages de Lomazzo et de Lairesse, cités à l'article Lumière.

Lune; c'est le disque argenté qui réfléchit sur la terre la lumière du soleil, et nous éclaire pendant la nuit. Les anciens l'ont représentée allégoriquement par les divinités qu'ils ont dit présider à son cours. (*V.* dans mon *Dict. de Mythologie*, Diane, Sélène, Isis et Lunus.) Sur quelques monumens, principalement sur la tête de quelques divinités ægyptiennes, la lune est figurée par un disque; sur d'autres par un croissant (*Voy.* ce mot); du reste, aucun ouvrage de l'art ne nous apprend s'ils ont cherché à imiter les effets de la lumière de la lune.

Le soleil, la lune et les étoiles ne peuvent pas nous paroître plus petits ni plus grands, parce que nous ne pouvons ni nous en approcher ni nous en éloigner davantage que nous ne faisons; mais tous les objets qui sont sur la terre peuvent, par la même raison, augmenter et

diminuer de volume à nos yeux. Il est facile de se convaincre de cette vérité, en prenant un morceau de verre, de la grandeur qu'on voudra donner à son tableau; on le placera devant une fenêtre, et on y dessinera le paysage avec la lune, telle qu'elle se présentera dans ce moment à la vue; et l'on verra dès-lors la grandeur qu'on doit lui donner. Si après cela on approche de quelques milliers de pas du soleil ou de la *lune*, ces corps célestes n'offriront pas un disque plus grand au travers du verre que dans la première situation. Ce qui prouve l'erreur qu'il y a de diminuer la grandeur des météores célestes, à raison de la diminution sensible des figures et des autres objets qui sont sur la terre. Lairesse a imaginé pour représenter la lune une manière tout-à-fait contraire à l'usage reçu. Il pose d'abord en principe que, dans un clair de lune, ce ne seroit pas manquer à la vérité de n'y jamais placer cet astre, mais seulement sa lumière, en la faisant tomber sur les objets, d'une manière un peu plus sombre que celle du jour, et en semant par-çi par-là entre les nuages quelques étoiles scintillantes dans un ciel d'azur. Car il est plus important selon ce grand maître, de bien éclairer un tableau, que d'y faire paroître le soleil, la lune, ou un corps lumineux artificiel. Cela doit se pratiquer aussi bien pour les figures que pour le paysage. Mais il faudra combiner le jour, de façon qu'on le prenne pour un véritable clair de lune, et non pas pour une lumière du soleil, à laquelle la lune ressemble beaucoup par ses coups subits de lumière et ses ombres portées tranchantes. Afin d'y ajouter encore plus de vérité, Lairesse voudroit, si le sujet le permettoit, qu'on se servît de flambeaux, de torches et d'autres lumières artificielles, ainsi que de bûchers, de sacrifices, etc. pour rendre les lumières plus fortes et le coloris plus roussâtre et plus jaunâtre, mais dont les ombres ne seroient pas aussi tranchantes que celles de la lune. Cela produiroit un grand effet, principalement si ces lumières accidentelles se trouvoient dans les endroits les plus obscurs. Mais il faut observer sur-tout d'y répandre, en général, plus d'obscurité que de lumière, et de ne point mettre dans le tableau de plus belles couleurs que celles du ciel, par rapport à la lune, si ce n'est le rouge, le jaune et les autres couleurs qui sont particulières aux corps lumineux artificiels; car le rouge pâle et le jaune deviennent sombres, tandis que la lumière de la lune fait paroître le bleu foncé et le vert de mer plus clairs : le noir seul conserve le ton qui lui est propre, de sorte qu'il faut employer fort peu de rouge pâle et de bleu foncé dans un pareil tableau. Par une pareille disposition, on obtient un jour naturel et vrai, et une grande variété dans le coloris. La *lune* fait, comme le soleil, sa révolution autour de la terre; on peut donc la placer à la hauteur qu'on croit nécessaire pour éclairer favorablement les objets. Au reste, on trouve dans la *lune* les mêmes qualités que dans l'astre du jour; c'est-à-dire que ses rayons sont toujours parallèles, que sa lumière est large et tranchante, et que ses ombres portées sont décidées et prennent la forme des objets; mais les reflets ne sont pas aussi forts par un clair de lune que par la lumière du soleil, à cause que ces deux corps célestes sont d'une nature différente, l'un étant chaud et l'autre froid. Comme la *lune* reçoit sa lumière du soleil, elle ne peut pas la communiquer avec autant de force à la terre que celui-ci, et ce qui en est éclairé ne peut donc pas se présenter d'une manière aussi distincte à l'œil. Remarquez encore que la lumière du soleil est souvent altérée par les va-

peurs qui s'élèvent de la terre, et qu'il en est de même de celle de la *lune*, qui alors nous paroît plus pâle ou plus jaune, selon que l'atmosphère est plus ou moins chargée d'exhalaisons. Ainsi, on ne peut douter qu'un tableau représente un clair de lune, lorsque les masses plates, décidées et tranchantes des ombres portées, ainsi que le ton pâle des couleurs locales, sont observés avec intelligence, quoique le disque de la *lune* ne soit pas exposé à la vue; on peut objecter que la *lune* produit une grande scintillation de lumière, et répand par conséquent l'élégance et la vie dans un ouvrage de peinture. Selon Lairesse, la lumière vacillante des étoiles produit le même effet, sur-tout lorsqu'on les représente aussi grandes qu'elles nous paroissent, et non en perspective, comme si elles étoient suspendues entre le ciel et la terre, de même que la *lune*. Il n'est pas nécessaire de mettre dans un tableau toutes les étoiles qui peuvent briller dans la partie du ciel qu'on veut figurer, on y place seulement les principales, telles que le cocher, le triangle, le dragon, l'étoile polaire, et toutes celles enfin qui forment des constellations connues: les étoiles n'ayant aucune figure régulière, et ne jetant qu'une lumière foible, peuvent être indiquées par des petits points. Cependant on peut représenter dans l'eau l'image de la *lune*, quoiqu'on suppose que cet astre soit hors du tableau; ce qui forme des réflexions agréables dans les ondulations d'une rivière ou d'un ruisseau; et, par la liberté qu'on a de faire tomber la lumière de côté, on peut donner autant de grace aux objets que par l'effet du jour, ou par la lumière du soleil même.

La lumière de la *lune* étant souvent interceptée par de grandes fabriques, par des arbres ou par des montagnes, il doit nécessairement y avoir quelques parties obscures; de sorte que les reflets d'un jour aussi foible n'ont pas assez de force pour éclairer et rendre visibles les objets qui sont sur le tableau, quoique fort près de la vue. Il faut conséquemment que le peintre cherche à éviter ces accidens, et qu'il ne s'en serve que dans le cas où il en auroit besoin pour obtenir une bonne harmonie et de l'effet. Il doit alors employer principalement ces parties sur le premier plan et dans le lointain contre le ciel, car, en les mettant au milieu, elles formeront des taches désagréables; à moins qu'elles ne soient interrompues par une nappe d'eau, dans laquelle l'image des étoiles ou de quelqu'autre corps lumineux vienne réfléchir. Lorsqu'on représente un paysage de cette espèce, on peut y introduire des statues de marbre blanc, des fabriques, des accessoires et des draperies d'une couleur claire, dont il résulte une agréable harmonie. D'ailleurs, comme les vapeurs de la nuit sont beaucoup plus épaisses que celles du jour, les objets éloignés deviennent plus promptement obscurs et indistincts. On n'oubliera pas sur-tout que par un grand vent ou une tempête, la lune et l'étoile polaire doivent être entourées d'un cercle jaune. Tel est le systême de Lairesse, qui a voulu rendre ses idées plus sensibles par trois exemples insérés dans son *Grand Livre des Peintres*, tom. 1, pl. 29. Le premier offre la *lune* dans sa grandeur naturelle, mais placée hors du tableau, parce que, sans cela, elle se trouveroit trop près de l'horizon, et donneroit des ombres portées trop longues, et par conséquent désagréables. Dans le second, on voit la *lune* représentée suivant l'ancien usage. Dans le troisième, on apperçoit un ciel étoilé, avec une forte lumière de la *lune*, mais placée hors du tableau, comme dans le premier exemple. Les peintres de marine et les paysagistes se sont

plu en général à représenter les effets de la lune, et les tableaux qu'ils ont produits s'appellent parmi les amateurs et les marchands des *clairs de lune*.

Lunette; c'est, en architecture, une baie voûtée, pratiquée dans les côtés ou flancs d'une voûte en berceau, ou d'une coupe, pour y donner du jour. Elle est *biaise* lorsqu'elle coupe obliquement le berceau, et *rampante* lorsque son ceintre est irrégulier, comme sous une rampe d'escalier. On appelle aussi *lunettes*, des petites ouvertures ou fenêtres percées dans un comble, ou dans la flèche d'un clocher, pour donner de l'air à la charpente. On donne encore ce nom à une ouverture placée sur le tuyau d'un cabinet d'aisance.

Lunettes. On trouve chez les écrivains grecs et romains les principes d'optique d'après lesquels sont construites les *lunettes*. Pline a parlé des effets de la réfraction, et même des verres qui pouvoient aider les myopes. On tailloit, selon lui, des émeraudes dans la forme de nos verres concaves; elles devoient par conséquent produire le même effet que nos verres concaves, qui, en diminuant les objets, les nettoient et les rendent distincts : Néron, qui apparemment avoit la vue courte, regardoit de loin, au travers d'une émeraude ainsi taillée, les combats de gladiateurs. (*Voyez* Loupe.) Sénèque s'est également expliqué sur les propriétés des verres convexes, d'une manière très-précise. Comment Pline, qui a composé un chapitre entier des *Inventeurs des choses*, comment tous les historiens, comment les poètes satyriques de la Grèce et de Rome; comment enfin, les médecins de ces mêmes peuples ont-ils passé sous silence, d'un commun accord, les *lunettes*, instrument d'une utilité si générale et d'une construction si facile? C'est qu'il n'a jamais été connu et appliqué aux besoins des vieillards. On peut donc regarder comme démontré que les *lunettes* ont été inconnues aux anciens, et qu'elles sont dues aux modernes. Cette invention est attribuée à un Florentin nommé *Salvino Degli Armati*, mort en 1317. Maria Manni rapporte, dans ses *Opuscules scientifiques*, l'épitaphe de ce Salvino, qui se lisoit autrefois dans la cathédrale de Florence; elle lui attribuoit expressément la découverte des *lunettes*. On en a fait honneur à un dominicain, Alexandre Spina, mort à Pise en 1313, qui sans doute rendit les lunettes communes et d'un facile usage. Ce dominicain, cependant, ne s'en occupa que d'après les descriptions vagues qui lui avoient été faites du travail de Salvino. On peut assigner pour époque à cette découverte, l'espace qui s'est écoulé entre 1280 et 1300. La France en partagea bientôt les fruits; le roman de la *Rose*, achevé sous Philippe-le-Bel, par Jean de Meun, vers l'année 1300, parle, sous le nom de miroirs, de plusieurs sortes de *lunettes*, tant de celles qui grossissent les objets, que de celles qui les diminuent. Il est aussi fait mention des *lunettes* sous le même nom de miroirs, et en termes exprès, dans un ouvrage intitulé le *Livre des Regards*, attribué à un certain Aletham, mort sur la fin du onzième siècle. C'est donc une faute grossière contre le costume, de donner des *lunettes* à des personnages qui ont existé avant le quatorzième siècle, ainsi qu'on le voit dans plusieurs tableaux, principalement de ceux qui représentent sainte Anne montrant à lire à la Vierge.

Lustration, cérémonie sacrée accompagnée de sacrifices; elle étoit usitée sur-tout parmi les Grecs et les Romains. On purifioit ainsi les villes, les champs, les troupeaux, les maisons, les armées, les

enfans, les personnes souillées ou par quelque crime, ou en touchant un cadavre, ou par quelqu'autre impureté. Les lustrations se faisoient ou par le feu, en brûlant des parfums, ou par l'eau qu'on répandoit sur l'objet à purifier, et dont on l'aspergeoit seulement quelquefois, ou enfin par l'air, qu'on agitoit autour de lui. Les lustrations étoient ou publiques ou particulières. Les premières se faisoient à l'égard d'un lieu public, comme d'une ville, d'une armée, d'un camp, d'un temple, etc. On conduisoit les victimes trois fois autour de la ville, du temple, etc., et on brûloit des parfums dans le lieu du sacrifice. Les lustrations particulières se pratiquoient pour l'expiation d'un homme, pour la purification d'une maison, d'un troupeau, etc. Il y avoit des lustrations dont on ne pouvoit pas se dispenser, comme celle d'une armée, des maisons en temps de peste, etc. D'autres dont on ne s'acquittoit que par esprit de dévotion. Les armilustres étoient les plus célèbres des lustrations publiques; on assembloit tout le peuple en armes au champ de Mars; c'est ce qu'on nommoit *condere lustrum*, et le sacrifice qu'on faisoit à cette occasion s'appeloit *suovetaurilia*, parce que les victimes étoient une truie, une brebis et un taureau. Les maisons particulières étoient purifiées avec de l'eau et avec des parfums. Il y avoit pour les enfans nouveaux-nés, une sorte de lustration ou de purification qu'on pratiquoit un certain jour après leur naissance, et ce jour s'appeloit, chez les Romains, *jour lustral*, *lustricus dies*. Le type d'un denier de la famille Postumia, sur lequel on voit un homme togé, tenant une branche de laurier dans une main, et qui a été publié par Morel, dans son Trésor des Familles romaines, est rapporté au rit de la lustration. La lustration des enfans, chez les Romains, est représentée d'une manière curieuse sur un médaillon de Lucilla, femme de l'empereur Lucius Vérus, qui a été publié par Vaillant, dans les médaillons du Muséum Decamps, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection du cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale. On y voit Lucilla elle-même, debout, tenant une branche de laurier, parce que la lustration ou l'aspersion avec l'eau sacrée réconciliatrice, se faisoit au moyen d'une branche d'arbre. Une prêtresse à genoux, placée à côté d'elle sur le bord d'un fleuve ou d'un bassin, y puise de l'eau; à côté est un enfant à moitié nu. On voit encore trois petits génies; l'un est debout, sur un autel, l'autre se précipite, le troisième regarde par-dessus le mur d'un jardin. On peut consulter principalement sur les lustrations, l'ouvrage de *Jean* Lomeier, *de Lustrationibus*, dont la seconde édition augmentée a paru à Zutphen en 1700, in-4°.; — le sixième chapitre de l'ouvrage du jésuite *Pierre* Taffin, *de Anno seculari*. — Le chapitre XI de l'ouvrage *de Sacrificiis*, par *Joh.* Saubert. — Les observations de *Jacques* Perizonius, sur le cinquième chapitre du huitième livre d'Ælien. — Celles de Casaubon sur *Théophraste*, à la page 302. — *Jer.* Hoffmann, *de Lustrandi purgandique veterum gentilium ritibus circa aquam observatis*; Wittenberg, 1660. — *Joh. Ulr.* Haffner, *de Aqua lustrali veterum gentilium*; Jenæ, 1687. — *Christ.* Clementinus, *de Lustratione hominum per ignem*; Havniæ, 1692. — *Magn. Dan.* Omeis, *de Expiationibus apud veteres gentiles usitatis*; Altdorf, 1700. — Deux dissertations de *Joh. Godof.* Leschnert, *de Lustrationibus veterum gentilium præcidaneis*; Witteb., 1709.

Lustre, espèce de chandelier ou de lampadaire suspendu au plafond

par un cordon. Chez les anciens il supportoit des lampes, et on le nommoit *lychnuchus*. (*V*. Lampes.) D'abord dans les palais et les églises, c'étoit un simple cercle de bronze, avec des branches soutenant des bobèches creuses ou ayant une pointe dans leur milieu pour porter des cierges et des bougies. Tel est le lustre ciselé par Germain Pilon, qui étoit aux Célestins, et que j'ai fait figurer dans mes *Antiquités nationales*. Pour l'usage des palais et celui des maisons des hommes opulens, on a garni ces lustres de pendans de crystaux artificiels, et même de crystal de roche. La matière de ces pendans fait la richesse de ces lustres; le travail de la ciselure et la bonne distribution des pendans ajoutent les agrémens du goût, le charme de l'art, à la richesse de la matière. Le plus beau lustre de crystal de roche que l'on connoisse actuellement à Paris, est celui du Palais des Tuileries.

Luth. Le corps de cet instrument est à-peu-près le même que celui du Théorbe. (*Voy.* ce mot.) Son manche, plus large, est garni de dix touches et de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson, et six à l'octave, ce qui fait vingt en tout. Les deux premières, ou chanterelles, sont simples. La tête de l'instrument est renversée, ce qui le rend difficile à accorder. Les basses exigent qu'on les accorde suivant les tons dans lesquels on joue, inconvénient qui peut être sauvé plus facilement que sur le théorbe, par la construction du manche. Le *luth* est plus étendu dans les dessus que dans le théorbe et la guitare; les sons en sont tendres et touchans; mais la façon d'en bien jouer vient de l'aplomb de la main gauche, et de beaucoup de moelleux dans le pincer de la main droite; si l'on force, ce n'est plus le même instrument. Il est plein de ressources pour les pièces et pour l'accompagnement. La tablature est aussi nécessaire pour le luth que pour le théorbe et la guitare. Le *luth* est connu en France depuis plusieurs siècles; au dix-septième les Gaultier étoient les plus fameux joueurs de luth. La difficulté de bien jouer de cet instrument l'a fait abandonner. De ce mot on a fait *luthier*, nom qu'on donne à l'ouvrier qui fait des *luths* et d'autres instrumens à cordes. Parmi les livres qui traitent de l'art de jouer du luth, nous citerons la *Vraie manière de jouer du luth*, par *Jean* Judenkunig; Vienne, 1528, in-8°. — *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth*, par *André* Le Roy; Paris, 1576. — Un traité sur cet art, écrit en latin par Basset, se trouve dans l'*Harmonica* du P. Mersenne. — *Isagoge in artem testudinariam*, c'est-à-dire, *Instruction sur l'art de jouer du luth*, par *Jean-Baptiste* Bésard, dans son *Thesaurus harmonicus*; Cologne, 1603, in-fol. — Un traité intitulé, *Table pour apprendre à toucher le luth sur les notes chiffrées des basses continues*, par Perrine. — *Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth*, par *Ernst Gottlob* Baron; Nurenberg, 1727, in-8°. Cet ouvrage consiste en deux parties; dans la première on traite de l'origine de cet instrument; dans la seconde, l'auteur explique la vraie méthode de jouer du luth.

Luthier, ouvrier qui fait des violons, des violoncelles et d'autres instrumens semblables. Ce nom, qui signifie facteur de luths, est demeuré par synecdoque à cette sorte d'ouvriers, parce qu'autrefois le luth étoit l'instrument le plus commun. On peut consulter l'*Art du Luthier*, dans la *Collection des Arts et Métiers*, et dans l'*Encyclopédie*. Voyez Violon, Luth.

Lutrin, espèce de pupitre élevé sur une base, et tournant sur une

tige, sur lequel on met les livres au milieu du chœur, dans les églises du culte catholique. Ordinairement la tige est surmontée d'un globe qui supporte un aigle, dont les ailes éployées servent de pupitre. Boileau a immortalisé le lutrin de la Sainte-Chapelle. Plusieurs sculpteurs habiles ont exécuté des lutrins. J'ai fait graver dans mes *Antiquités nationales* celui des Célestins, ouvrage de Germain Pilon et celui des Chartreux. On a gravé un *Recueil de lutrins*.

Lutte, un des exercices qui faisoit partie de la Palæstrique. (*V.* ce mot et celui Gymnastique.) On distinguoit trois sortes de luttes; la première s'exécutoit debout et de pied ferme, c'étoit la perpendiculaire; cependant si les athlètes s'entraînoient réciproquement à terre, le combat ne cessoit pas pour cela, mais il continuoit jusqu'à ce que l'un des deux se confessât vaincu; c'étoit l'horizontale ou la renversée. La seconde lutte consistoit à se rouler sur le sable, et à se battre couché, sans avoir passé par la perpendiculaire. Dans la troisième espèce de lutte, les athlètes n'employoient que l'extrémité de leurs mains, sans se prendre au corps. Ils se croisoient les doigts en se les serrant fortement, se poussoient en joignant les paumes des mains; se tordoient les doigts, les poignets et les autres jointures des bras, sans le secours d'aucun autre membre; celui-là étoit vaincu, qui demandoit quartier. A Sparte et dans l'île de Chio, les personnes de différent sexe luttoient les unes contre les autres. La lutte faisoit partie des jeux Olympiques dès le temps d'Hercule de Thèbes. Mais Iphitus ayant rétabli la célébration de ces jeux, très-négligés depuis Hercule, les différentes espèces de combats n'y rentrèrent que successivement, en sorte que ce ne fut que dans la dix-huitième olympiade qu'on y vit paroître des lutteurs. Le pancrace n'y fut admis que dans la vingt-huitième. On n'y proposa des prix pour la lutte des jeunes gens, que dans la trente-septième olympiade. Les lutteurs et les pancratiastes n'eurent entrée dans les jeux Pythiens que beaucoup plus tard, c'est-à-dire, dans la quarante-huitième. Pour remporter les prix proposés à la lutte, il falloit avoir combattu trois fois de suite, et avoir terrassé deux fois son adversaire. Caylus, t. I, pl. LXXXVIII, p. 217, a donné le dessin d'un vase sur lequel est figuré un combat de lutteurs, dont l'un est prêt à renverser l'autre. Le même antiquaire, tom. IV, pl. XCII, p. 5, a publié un bas-relief figurant aussi le même genre de combat. Les lutteurs, comme dans le précédent, sont absolument nus, sans aucun attribut, et dans l'état où l'on devoit être pour cet exercice chez les anciens.

Lutteurs. Ceux qui, chez les anciens, s'exerçoient à la lutte. Le plus beau monument qui nous représente ces athlètes est le célèbre groupe connu sous le nom des *Lutteurs*. Winckelmann pense que ce sont deux des fils de Niobé, parce que, selon les anciens poètes, les fils de Niobé se livroient à différens exercices gymnastiques, lorsqu'ils furent percés par les flèches d'Apollon (*V.* Niobé, *Dict. de Mythologie*); il se fonde sur ce qu'ils n'ont pas les oreilles brisées, comme les ont ordinairement les statues des athlètes et des pancratiastes; enfin sur ce qu'ils ont été trouvés dans le même lieu que les autres figures qui appartiennent au célèbre groupe de Niobé. Les lutteurs sont gravés dans la *Raccolta di statue*, par Maffei. Il en existe dans le jardin des Tuileries une copie en marbre, par Magnier. Selon Winckelmann, dans la préface de son *Traité sur l'Allégorie*, les têtes des lutteurs, quoique anti-

ques, n'appartiennent cependant pas aux statues, ainsi, dit-il, qu'on s'en convaincra par la gravure qui en a été faite en 1557, avant leur restauration, elle porte cette inscription: *Les fils de Niobé s'exerçant à la lutte*. L'argument déduit des oreilles de ces figures ne seroit donc pas tout-à-fait concluant. Le symbole des anciens lutteurs, dit encore WINCKELMANN dans le même traité, étoit une phiole d'huile, comme le prouve une statue de marbre noir d'un lutteur nu, qui se voit à la Villa Albani, ainsi que l'inscription grecque placée sur une autre statue de lutteur, où il est dit qu'il étoit mort pauvre, n'ayant rien emporté de ce monde qu'une phiole d'huile. La phiole que je viens de citer, ajoute Winckelmann, ressemble parfaitement à une grenade dont on se sert à la guerre, et sa forme n'est pas applatie et lenticulaire. Une autre belle figure de lutteur en bas-relief, qui est à la même Villa, dit Winckelmann, tient de la main gauche une phiole attachée à un ruban; elle ressemble à ces flacons de crystal dont on se sert pour porter sur soi des eaux de senteur; dans la même main est le strigile; ce sont ces deux attributs qui, d'après Plutarque, indiquent un lutteur qui vient de se baigner et de se frotter d'huile. Cette figure a le manteau jeté négligemment sur le corps, de sorte que sa poitrine est à découvert, comme si elle venoit de sortir du bain. On voit souvent aussi des lutteurs sur les pierres gravées, il y en existe une superbe figure gravée par Gnæus, sur une cornaline: on y voit un lutteur nu et debout; près de lui, sur une table, est le vase rempli d'huile, dont il va se frotter. Cette belle pierre a été publiée par STOSCH et par BRACCI, dans leurs *Traités sur les pierres antiques qui portent le nom du graveur*.

LUTUM. *Voyez* ARGILLE.

LYCEUM; nom qu'on donnoit à un des gymnases d'Athènes (*Voy. suprà*, tom. 1, p. 806, col. 1, et 807, col. 2.); c'est dans ce lycée qu'Aristote enseigna à ses disciples la philosophie en se promenant, ce qui fit donner à ses sectateurs le nom de *Péripatéticiens*. Dans les temps modernes on a donné le nom de lycée à certains établissemens littéraires et d'instruction publique. Ce nom a été réservé par une loi à ceux qui remplacent les anciens colléges; les autres ont pris le titre d'Athénée ou d'Académie.

LYCHNITES; sorte de marbre blanc, qu'on appeloit ainsi du mot grec *lychnos*, lampe, peut-être parce qu'il brilloit comme une lampe; selon quelques auteurs, on appeloit aussi *lychnites*, une espèce d'escarboucle qui se trouvoit aux environs d'Orthosia et dans toute la Carie.

LYCHNUCHUS. *Voyez* LAMPE, CANDELABRES.

LYDIEN; nom d'un des modes de la musique des Grecs, il occupoit le milieu entre l'Æolien et l'Hyperdorien. (*Voy.* ce mot.) On l'appeloit aussi quelquefois mode barbare, parce qu'il portoit le nom d'un peuple Asiatique. Euclide distingue deux modes *Lydiens*. Celui-ci, proprement dit, et un autre qu'il appelle *Lydien grave*, et qui est le même que le mode *Æolien*, du moins quant à sa fondamentale. Le caractère du mode *Lydien* étoit propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa république. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, et qu'Amphion bâtit les murs de Troie. Il fut inventé, les uns disent, par cet Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope; d'autres, par Olympe, disciple de Marsyas; d'autres enfin par Mélampides. Selon Pindare, il fut employé pour la première fois aux nôces de Niobé. Le mode *Lydien*

revient au *mi* de la musique moderne. *Voy.* Mode et Nome.

Lydien ; nom d'un instrument de musique apporté, dit-on, en Italie, par les Arcadiens. On en ignore la forme et l'usage.

Lydien mixte, étoit un mode qui exprimoit la tristesse.

Lydion. *Voy.* Brique, *suprà* tom. 1, p. 160, col. 2.

Lydius Lapis. Les anciens donnoient ce nom à une pierre noire fort dure, dont ils se servoient pour s'assurer de la pureté de l'or. Ce nom avoit été imposé à cette pierre, parce qu'elle se trouvoit dans la rivière de Tmolus en Lydie. On l'appeloit aussi *lapis heracleus*, et souvent les auteurs ont employé les deux dénominations pour désigner l'aimant, ainsi que la pierre de touche, ce qui a produit beaucoup d'obscurité et de confusion dans quelques passages. Au reste, il se pourroit que les anciens eussent fait usage de l'aimant pour essayer l'or, du moins il est constant que toutes les pierres noires, non calcaires, pourvu qu'elles aient assez de consistance et de dureté, peuvent servir de pierre de touche.

Lymphæa ; espèce de grottes artificielles. *Voy.* Nymphées.

Lyncurium. Selon Théophraste, il y a deux espèces de lyncurium qui diffèrent entr'elles par le sexe. L'espèce femelle du lyncurium est, dit-il, transparente et jaunâtre ; l'espèce mâle au contraire est plus opaque, l'une et l'autre s'appellent *kyanos*. M. Napione, dans sa *Dissertazione sopra il lincurio*, Roma, 1795, a établi que le lyncurium des anciens étoit l'ambre transparent, et d'un jaune rouge. (*Voy.* Electre, tom. 1, p. 509. col. 2.) Plusieurs auteurs ont pensé que le lyncurium est notre hyacinthe. M. Koehler est aussi de cet avis. D'après ce que dit Théophraste, notre hyacinthe ordinaire seroit celle que les anciens nommoient *femelle ;* l'espèce plus précieuse au contraire, qui joue le rouge éclatant, ou notre *giacintho guarnacino*, seroit celle qu'ils appeloient mâle. Cette dernière pierre a été employée souvent par les anciens pour la gravure en creux, ce qui pendant quelque temps étoit dû peut-être à un luxe mal-entendu. Ils faisoient moins fréquemment usage de la première, et cette hyacinthe ordinaire n'est employée que depuis quelques siècles pour la gravure.

Lyre ; cet instrument est ordinairement celui d'Apollon. Les artistes l'ont cependant aussi donné à plusieurs autres divinités. Quoiqu'ordinairement Bacchus ne soit pas représenté avec la lyre, Callistrate rapporte que Praxitèle l'avoit figuré ainsi. Sur une pierre gravée publiée par Beger dans le *Thesaurus Brandenburgicus*, on voit deux satyres dont l'un joue de la syrinx, l'autre de la lyre. Parmi les marbres de Turin, il y en a un où l'on voit une fête de vendange ; au nombre des personnes qui la célèbrent, on remarque aussi une femme qui joue de la lyre. Plusieurs monumens bacchiques nous offrent des Centaures jouant de la lyre, et attelés quelquefois au char de Bacchus. Selon Pausanias, l'Amour a été figuré avec une lyre par le peintre Pausias. On désignoit cet instrument par plusieurs noms, tels que *lyra*, *phorminx*, *chelys*, *barbitos*, *barbiton*, *cithara*. Phorminx étoit un nom générique ; il se donnoit aussi à de grandes lyres qu'on portoit sur le dos. Par un passage du scholiaste d'Euripide, il paroît que le *barbitos* avoit des cordes plus longues et plus graves que la lyre ; mais souvent les mots *lyra* et *barbitos* ont été confondus, même chez les anciens, de sorte qu'il est difficile de les distinguer aujourd'hui. Il paroît cependant que la grande lyre de

l'Apollon Cytharœde, et Palatin, sont des barbiton. La preuve de cette confusion se trouve dans les premiers vers de la première Ode d'Anacréon. Il s'y plaint de ce que son *barbiton* ne veut chanter que l'Amour. J'ai changé, dit-il, les cordes, j'ai changé toute la lyre, mais elle ne chante toujours que l'Amour. Athénée attribue l'invention du barbiton à Anacréon; Horace à Alcée; plusieurs autres à Therpandre.

Le nombre des cordes de la lyre a beaucoup varié; celle d'Olympus et de Therpandre n'en avoit que trois. La lyre à sept cordes étoit la plus usitée; c'est celle dont se servoit Apollon; c'étoit la plus parfaite. Cependant celle de l'Apollon d'Herculanum en a neuf, ce qui se voit rarement; mais on sait que Simonides y ajouta une huitième corde. Timothée le Milésien en porta le nombre jusqu'à douze. La lyre se touchoit avec les doigts ou avec un petit instrument d'ivoire appelé *pecten* ou *plectron*. Il étoit plus adroit et plus habile de toucher la lyre sans plectrum. On en jouoit aussi quelquefois avec les deux mains, ce qui s'appeloit *pincer en dedans et en dehors*. La grande lyre étoit regardée comme une invention du Dieu de la musique, du divin Apollon, tandis que la petite lyre ou cithare passoit pour avoir été inventée par Mercure.

Les différentes parties de la lyre sont les montans ou branches, appelés *ankônes*, et que Lucien nomme *pèchéis*; ils étoient de cornes d'animaux dans la cithare ou petite lyre; la traverse ou joug, appelé en grec *zygos*; les chevilles nommées *kalamoi*; les cordes et le *magas* ou *magadion*, c'est-à-dire, la table sur laquelle les cordes étoient fixées; elle étoit creuse pour augmenter l'intensité du son; elle ressembloit au corps de notre harpe. Les cordes de la cithare passoient seulement sur une écaille de tortue, appelée en grec *chelonè* et *chelys*, mot qui servoit aussi pour désigner une sorte de *lyre*. L'addition du *magas* rendoit la grande lyre plus pesante que la cithare; on la suspendoit aux épaules avec une courroie, ou baudrier, c'est ce qui a fait surnommer cette lyre par Apulée, *apta balteo*, propre à être suspendue à un baudrier. L'Apollon n°. 195, du Musée Napoléon, porte une grande lyre soutenue ainsi par un baudrier; sur un des côtés on voit Marsyas suspendu à un arbre.

Philostrate en décrivant la lyre d'Amphion, dit que le bois employé à la confection de la lyre étoit du buis, que du reste elle étoit faite des cornes du bouquetin; il ajoute que le musicien s'en sert pour faire des lyres et l'archer pour en faire des arcs. Les deux bras de la lyre de Terpsichore au Musée Napoléon sont annelés; cette lyre représente une de celles qui sont formées d'une tortue, et dont les bras sont faits des cornes d'un bouquetin. Selon Théophraste les traverses des lyres et des psaltéria étoient de bois de chêne. La lyre qu'Achille tient dans la main sur la huitième planche du tome I, des Peintures d'Herculanum, est de couleur rouge; on peut penser d'après cela qu'on peignoit le bois des lyres, et que la couleur rouge étoit la couleur favorite; un passage des fastes d'Ovide fait voir que les Citharœdes aimoient à porter une chlamys de couleur rouge.

L'usage de la lyre fit tomber celui de la flûte. (*V.* l'article Marsyas dans mon *Dictionnaire de Mythologie.*) Les poëtes entendoient par la lyre la plus belle et la plus touchante harmonie. La lyre joue un grand rôle dans les poëmes; c'est toujours avec enthousiasme que les poëtes parlent du plaisir qu'elle

cause. Elle avoit cet avantage, qu'on pouvoit chanter et s'accompagner. On se servoit de la lyre dans les anciens chœurs tragiques; Sophocle en joua dans sa pièce nommée Thamyris. L'art de jouer de la lyre, se nommoit la citharistique ou lyristique; l'action d'en jouer s'appeloit *lyrizein*, *kitharizein*, *psallein*. Les joueurs de lyre se nommoient *lyristes*, *citharistes*; les femmes *psaltriai*. Celui qui s'accompagnoit de la lyre en chantant étoit désigné par le nom de *lyrodos* ou de *citharœdus*; *lyrodie* et *citharœdie* étoient les mots qui désignoient l'action de s'accompagner ainsi. Quelquefois la lyre et la flûte s'accompagnoient l'une l'autre; c'est ce qu'on appeloit, selon Suidas, *synaulia*, ou d'après le dialecte attique *xynaulia*, mot qui désignoit aussi le jeu de deux flûtes qui s'accompagnoient.

On feroit un long catalogue des musiciens que cet instrument a rendu célèbres. Les plus fameux dans la Mythologie sont : Apollon, Mercure, Terpsichore, Orphée, Linus, Amphion, Arion et Demodocus. Tous les Grecs apprenoient la musique, et à la fin ou au commencement des repas, on chantoit des chansons appelées scholies, principalement celle d'Armodius et Aristogiton. On passoit la lyre de main en main, et chacun chantoit à son tour une strophe en s'accompagnant; la lyre ayant, dans une semblable occasion, passé à Thémistocle qui ne put s'en servir, on jugea qu'il n'avoit pas d'éducation. Le mot *amousikos*, sans musique, signifioit un homme sans goût, sans éducation, comme on dit parmi nous un homme sans lettres. Pindare, en faisant l'éloge d'Hiéron, dit qu'il aime à cueillir les fleurs de la musique. Ce poète commence sa seconde Olympique par cette apostrophe vive et animée qui peint la musique et la poésie : *Hymnes qui régnez sur la lyre*. Cette expression prouve que les anciens pensoient, avec raison, que les vers doivent être accompagnés par le chant, et non pas lui être subordonnés; tandis qu'actuellement la musique couvre tellement les vers, domine tellement sur les paroles, qu'il est impossible de les entendre. On dit souvent les vers sont enfans de la lyre, mais dans un autre sens pour indiquer qu'*il n'y a pas de vers sans harmonie*, au lieu qu'il n'est pas question ici de l'harmonie inhérente aux vers, mais de la musique qui les accompagne.

Dans un ouvrage intitulé : *Lyra Barberina*, DONI a recueilli les différentes figures de la lyre. Cet ouvrage est ainsi intitulé, parce qu'il y donne l'explication d'une lyre qu'il avoit fait exécuter pour le cardinal Barberini, d'après le systême des anciens tel qu'il le concevoit. GORI, éditeur de cet ouvrage, y a rassemblé en deux gros volumes, après la mort de Doni, tout ce que celui-ci avoit écrit sur la musique. Selon le voyage de LABOUREUR, les Moscovites ont un instrument rauque, en manière de lyre antique de cinq ou six cordes, grosses comme celles des raquettes, qu'ils pincent en guise de luth.

LYRIQUE; ce qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes et autres chansons, à la différence de la poésie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; aujourd'hui on l'applique principalement à la poésie de l'opéra.

LYRODUS. C'étoit le nom du musicien qui jouoit de la lyre, en s'accompagnant de la voix; ce que ne faisoit point le musicien appelé *Lyrista*.

Lyrophœnicion; instrument de musique des anciens, dont parle Musonius dans son Traité de *Luxu Græcorum*, sans en donner la description.

Lys. *Voy.* Lis.

Lysicrates; monument choragique de Lysicrates. *Voy.* Choragiques.

Lysiode. Athénée, d'après Euphorus et Euphranor, dit que c'est une espèce de flûte. Le même auteur, dans un autre endroit, prétend que suivant Aristocles, *Lysiode* signifioit la même chose que *Magode* (*Voy.* ce mot); mais que, suivant Aristoxène, le *Lysiode* étoit l'opposé de *Magode*, c'est-à-dire, que le *Lysiode* faisoit le rôle de femme, quoique habillé en homme, au reste, ils chantoient les mêmes vers, et ne différoient d'ailleurs en rien.

Lytierse. *Voy.* Litierse.

M.

Ma, syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi bémol*, comme ils solfient par *si*, le *fa dièse*.

Macédoine; ancien royaume de l'Europe méridionale. Elle paroît sur les médailles vêtue en aurige ou cocher, le fouet à la main, ou parce qu'elle honoroit particulièrement le Soleil, qui est lui-même représenté de la même manière sur plusieurs monumens, ou parce qu'elle fournissoit d'excellens chevaux, ou enfin parce que ses habitans étoient d'habiles écuyers et adroits dans l'art de conduire un char, ou parce qu'elle nourrissoit beaucoup de chevaux. Les médailles de ce pays portent aussi la massue d'Hercule, dont les rois de Macédoine se vantoient de descendre. Après les rois, les Macédoniens se gouvernèrent eux-mêmes d'après leurs propres loix. Les médailles de ce temps, qu'on appelle *autonomes*, offrent pour types ordinaires, tantôt une massue, une proue de vaisseau, une tête de Silène, un foudre ailé; tantôt un trident, un vase avec une palme, une lyre et un cavalier courant. La Macédoine devenue province romaine, a fait frapper des médailles impériales grecques en l'honneur d'Auguste, de Claude, de Néron, de Vitellius, de Vespasien, de Domitien, d'Hadrien, d'Antonin, de Marc-Aurèle, de Faustine, de Commode, de Sévère, de Gordien-Pie, et de Diaduménien. Le costume des Macédoniens est sur les monumens, le même que celui des Grecs, excepté une chlamyde plus longue, et des cornes de bélier, que Lysimaque et d'autres rois ses successeurs portoient à leur casque, et qui sont un signe allégorique de la Force et de la Puissance. (*Voy.* Cornes.) Les médailles des rois Macédoniens Alexandre I, Pausanias, Amyntas, nous les font voir vêtus d'une simple chlamyde, ayant à la main deux lances et coiffés d'une espèce de bonnet pointu, assez semblable à ceux que nous nommons aujourd'hui casquettes et qu'ils appeloient Causia (*V.* ce mot). On reconnoît aussi les Macédoniens au bouclier appelé Macédonien, qui est rond, avec un cercle dans le milieu, autour de lui sont plusieurs lunules; on remarque quelquefois au centre l'image de Persée tenant la *harpa*.

Macellum; marché où on vendoit les viandes chez les Romains. *Voy.* Boucherie.

Machaira. Ce mot grec désignoit une espèce de couteau ou poignard, toujours suspendu à l'épée. On peut comparer la machaira à cette dague que les chevaliers nommoient *miséricorde*, et qui leur servoit à cher-

cher le défaut de la cuirasse de leur ennemi après l'avoir renversé. Il paroît cependant qu'on la destinoit plutôt à des usages domestiques qu'au service de guerre. Elle étoit tranchante, et servoit pour la table comme nos couteaux.

Machicotage: c'est ainsi qu'on appelle dans le plain-chant certaines additions et compositions de notes qui remplissent par une marche diatonique, les intervalles de tierce et autres. Le nom de cette manière de chant vient de celui des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur.

Machicoulis; galerie saillante qu'on pratiquoit autrefois au haut des tours et des vieux châteaux, ayant un parapet; le tout porté par des corbeaux ou consoles de pierre, entre lesquelles on laissoit des ouvertures pour défendre le pied des murs. On voit encore des machicoulis bien conservés autour des remparts de la ville et du château d'Avignon, de Carpentras, de ceux du beau château de Tarascon, et de beaucoup d'autres édifices depuis le douzième jusqu'au quinzième siècle.

Machine. On appelle ainsi un appareil d'instrumens disposés avec art, et de manière à pouvoir produire différens mouvemens avec avantage, en économisant soit le temps, soit les forces qu'on emploie. Ordinairement on distingue les machines en simples et composées: au nombre des machines simples on compte le levier, la poulie, le coin, la vis, le plan incliné, etc. On appelle composées les machines faites par la réunion de plusieurs machines simples pour augmenter la force ou la vitesse; telles sont les moulins, les machines hydrauliques, etc. Cette division n'est pas sans défauts. On a proposé d'établir six classes: celles qui servent à lever et à pousser un fardeau d'une manière avantageuse. Telles sont le levier, le rouleau, la poulie, avec ses différentes compositions; la grue, le cric, la vis, etc. La seconde classe de machines est composée de celles qui servent à fabriquer différens objets en moins de temps ou en plus grand nombre, ou d'une manière plus commode qu'on n'auroit pu faire sans les employer. Tels sont toutes les espèces de moulins, les machines à monnoyer, à battre le blé, à filer, à tricoter, etc. Les machines à faire élever l'eau forment la troisième classe. La quatrième contient celles qui servent à mesurer le temps ou le chemin. La cinquième classe comprend les machines employées immédiatement comme outils à préparer toutes sortes d'ouvrages de manufactures. Tels sont les métiers de tisserand, le tour du tourneur, le rouet; ces machines diffèrent de celles de la troisième classe, en ce que dans celles-ci la machine fait le travail, et que la force, qui souvent est inanimée, ne met en mouvement qu'une partie de la machine, tandis que dans les machines de la cinquième classe, c'est une force animée qui produit les principaux mouvemens, d'après des règles prescrites, mais de manière cependant qu'il faut employer la réflexion, et que la machine ne serve que pour donner quelque secours. Dans la sixième classe on a rangé toutes les machines qui agissent sur l'air, et les machines de physique.

Machine. On appelle ainsi une composition dans laquelle on fait entrer un nombre d'objets et de figures dont l'heureuse combinaison exige du génie, et qui est désignée dans les arts du dessin par le mot *machine*. Il est principalement employé à signifier une grande composition, telle que sont ordinairement un plafond, une coupole, une galerie peinte, un

grand tableau ; on dit alors c'est *une grande machine*. Nous ne connoissons guère aujourd'hui en architecture qu'un seul ouvrage vraiment digne de porter ce nom dans toute l'étendue qu'on peut lui donner, et qui puisse bien en déterminer le propre sens ; c'est le temple de Saint-Pierre à Rome. Grande et superbe machine en effet, vaste dans ses dimensions, sublime dans son objet, surprenante dans son exécution. L'architecture y est enrichie par la peinture et la sculpture, employées comme accessoires, mais avec une si juste mesure, que rien en particulier n'a un droit assez puissant pour distraire les regards de l'effet général. Les moyens les plus durables y sont employés pour la peinture même, et les matières les plus précieuses pour ornemens. Voilà ce qui constitue véritablement une grande et admirable machine.

Machine de théâtre. On appelle en général ainsi cette multitude de rouages, de poulies, de cordes, de cabestans qui servent à faire mouvoir les décorations sur nos théâtres. On nomme encore ainsi toutes les décorations qui paroissent descendre du ciel, ou s'élever de terre, et demeurer isolées et suspendues par une puissance surnaturelle. On les désigne communément par le nom de *char*, parce que plusieurs de ces machines, comme les chars d'Océanus, de Cérès, de Médée chez les anciens, d'Armide chez les modernes, ont la figure d'un char traîné par des chevaux ou des dragons. On les nomme aussi *gloires*, parce que dans nos opéra les dieux y paroissent dans des nuages lumineux et environnés de toute leur cour. Enfin, toutes les décorations qui agissent par des forces que le grand art est de bien cacher, sont désignées par le nom générique de *machines*.

Les machines de théâtre employées par les anciens différoient beaucoup de celles dont on se sert aujourd'hui. Les dieux ne pouvoient pas venir d'en haut sur les théâtres des Grecs et des Romains, parce que ces édifices étoient sans toits, et que ce ne fut que bien tard qu'on commença à tendre un voile sur le théâtre pour défendre les spectateurs de l'ardeur du soleil. Les acteurs qui paroissoient dans des machines, ne pouvoient donc point descendre sur la scène au moyen de cordes attachées en haut. Les apparitions de divinités (comme Minerve, qui dans les Euménides d'Æschyle paroît sur le théâtre dans un char) pouvoient avoir lieu de deux manières. On pouvoit se servir des machines appelées *pegmata*, qui, au moyen de ressorts, s'élevoient et s'abaissoient comme nos échelles à incendie. Mais cette espèce de machine n'a été inventée que bien tard, et ce fut chez les Romains, lorsque les spectacles n'étoient plus pour les oreilles, mais pour les yeux. Les anciens Grecs ont sans doute employé un autre moyen. Ce qu'on avoit imaginé pour la partie inférieure de la scène, afin de la rendre mobile et de présenter tout-à-coup aux regards du spectateur ce qui auparavant étoit caché dans l'arrière-scène, a pu aussi avoir lieu à l'égard de la partie supérieure. La scène avoit toujours trois faces, ainsi qu'on le voit par les trois portes dont parlent Pollux et Vitruve. Dans les anciennes tragédies et comédies, tout se passoit sur une place publique, dans la rue ou dans le vestibule d'une maison. Ordinairement la façade du fond et celle de chaque côté représentoient un bâtiment dont chacun avoit une porte ; on nommoit ces entrées *porte du milieu*, *porte à droite*, *porte à gauche*. Le nom de porte, *thyra*, étoit conservé, quoique la décoration représentât un port, une caverne, une tente ou

quelqu'autre objet. Les Grecs donnoient aussi à ces portes le nom de *parodon*. Les constructions qui formoient la scène avoient sans doute un toit qui se déplaçoit, lorsque quelque chose devoit être représenté dans la partie supérieure. On parvint aussi à préparer dans l'intérieur de la scène des machines qui soutenoient les acteurs d'une manière très-solide, et de façon pourtant à faire croire aux spectateurs qu'ils étoient suspendus en l'air sans le secours d'ailes. Cela ne suffit pas cependant pour l'explication de toutes les apparitions des divinités dans les anciennes pièces de théâtre. Æschyle, par exemple, fait paroître des dieux sur le théâtre par le secours de machines, non-seulement à la fin, mais aussi au commencement de ses pièces. Dans l'Hercule furieux d'Euripide, on voit *Lyssa* (la Fureur) et Iris arriver sur un char. Dans les Euménides d'Æschyle, Minerve arrive sur un char; et dans son Prométhée enchaîné le chœur des Océanides vient aussi sur le théâtre dans un char ailé. On ne voit pas comment ces machines ont pu descendre sur le théâtre, si ce n'est au moyen de cordes fixées des deux côtés, auxquelles elles étoient suspendues. Il en est de même du char de Médée, attelé de dragons, dans la Médée d'Euripide.

On lit dans Suétone, qu'un acteur qui jouoit Icare, et dont la machine éprouva le même sort que les ailes du fils de Dædale, alla tomber près de l'endroit où Néron étoit placé, et qu il couvrit de sang ceux qui étoient autour.

Le même moyen pouvoit aussi servir pour faire monter la machine ou pour tenir l'acteur suspendu en l'air, comme Bellerophon et Persée. Cette corde pouvoit toujours être fixée des deux côtés, parce que, lors même que la scène ne représentoit point un bâtiment, comme dans l'Andromède de Sophocle, le fond pouvoit encore offrir ou les murs d'une ville, ou des rochers, etc., qui devoient servir pour y fixer les cordes. C'est ainsi encore qu'on peut expliquer comment Océanus, porté par un quadrupède ailé dans le Prométhée, ou Hercule, vers la fin du Philoctète de Sophocle, ont pu être suspendus en l'air et s'entretenir avec les personnages qui étoient sur la scène. La machine qui portoit Océanus et Hercule étoit soutenue et dirigée par des cordes fixées aux rochers qui formoient le fond du théâtre. On peut consulter avec fruit, sur ce sujet, la Dissertation de M. Bœttiger, intitulée *Deus ex Machina;* et l'*Excursus de* M. Schütz, sur le *Prometheus Vinctus* d'Æschyle, dans son édition de ce poète tragique.

Dans le moyen âge on fit servir des machines d'un même genre à ces spectacles singuliers, qu'on nommoit entre-mets, dans lesquels on faisoit passer des chars, où l'on offroit différentes pantomimes; on peut en trouver les détails dans les *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie*, par Lacurne Sainte-Palaye, et dans le tome IX de l'*Histoire universelle des Théâtres*.

Si ces anciens divertissemens, connus sous le nom *d'entre-mets*, ne supposent pas beaucoup de goût dans nos ancêtres, ils prouvent au moins qu'ils aimoient la magnificence, et que les arts mécaniques étoient déjà poussés à un degré de perfection dont il ne paroît pas que nous ayons fait usage dans nos spectacles. Ceux que l'on offroit dans les entre-mets demandoient une infinité de machines plus étonnantes les unes que les autres, on peut citer pour exemple celle qui parut dans le banquet donné à l'occasion du mariage du duc Charles de Bourgogne avec Marguerite d'York. C'étoit une balei-

de soixante pieds de long, et d'une hauteur proportionnée, qui fut amenée par deux géants : elle s'avança au son des trompettes, fit le tour de la salle en imitant tous les mouvemens qui lui étoient analogues, s'arrêta devant le duc de Bourgogne, et ouvrit un large gosier, d'où saillirent deux syrènes qui se mirent à chanter : au son de leurs voix douze chevaliers sortirent encore de la même baleine, dans le ventre de laquelle on entendit jouer un tambourin, qui fut dansé par les syrènes et les chevaliers : ensuite ces derniers combattirent entr'eux, et à la voix des géants, ils rentrèrent avec les syrènes dans l'intérieur de l'énorme poisson, qui s'en retourna comme il étoit venu.

Lors du premier établissement du théâtre en France, par les confréres de la Passion, les machines qui servoient à la représentation de ces drames bizarres, appelés *Mystères*, étoient fort simples. Le théâtre sur lequel on les jouoit étoit composé, dans le fond, de plusieurs échafauds, dont le plus élevé représentoit le paradis; celui de dessous figuroit la terre; un autre en descendant étoit le palais d'Hérode, la maison de Pilate, etc. Sur le devant, l'enfer étoit figuré par la gueule d'un dragon qui s'ouvroit et se fermoit lorsque les diables y entroient ou en sortoient. Sur les côtés s'élevoient des gradins où les acteurs s'asseyoient lorsqu'ils n'étoient plus en scène ou qu'ils attendoient le moment d'y entrer, de manière qu'ils restoient toujours sous les yeux des spectateurs, ce qui n'étoit nullement favorable à l'illusion. Sur ce même théâtre il y avoit une espèce de niche fermée par des rideaux et pratiquée pour les choses qu'on supposoit devoir se passer dans l'intérieur d'une maison.

L'art du machiniste de théâtre s'est successivement accru par le desir de plaire à la multitude, qui est toujours séduite par ce qui frappe les yeux. En lisant les recueils des opéra, on voit que les machinistes du siècle de Louis XIV devoient être fort habiles pour diriger les VOLS (*Voyez* ce mot), et faire mouvoir les différentes machines qui y sont indiquées. Alors on établit le théâtre de la grande pantomime, où les acteurs ne parloient plus, et où les spectateurs étoient toujours tenus en suspens par le changement étonnant et subit des décorations. SERVANDONI obtint le privilége d'un théâtre de ce genre, et il s'acquit une grande réputation comme peintre décorateur et comme machiniste. BOULET, machiniste de l'Opéra, a aussi exécuté pour ce théâtre et pour celui de Feydeau des machines très-ingénieuses. Le théâtre de l'Opéra de Paris, et celui de Bordeaux, sont en France ceux où les machines sont plus nombreuses et plus remarquables. Mais aujourd'hui l'art des décorations et des machines a passé jusques sur les petits théâtres, où on exécute des changemens à vue avec une adresse et une précision qui, autrefois, auroient été regardées comme des prodiges.

MACHINISTE. On appelle ainsi, dans les théâtres, celui qui dirige les machines, qui les dispose, et commande les ouvriers pour les faire agir.

On entend aussi par peintres *machinistes* ou de théâtre, ceux qui peignent les fonds de théâtre, les décors, en un mot toutes les grandes compositions ou machines qui accompagnent la représentation d'une pièce. Lanfranc et Pierre de Cortone ont excellé dans ce genre. *Voy.* DÉCOR, DÉCORATION, MACHINES.

MACCHINISTI. Les Italiens désignent par ce mot les peintres qui, à l'imitation de LANFRANC et PIE-

TRO DI CORTONA, s'attachent à remplir un tableau de figures, et à surprendre par leur nombre, plutôt que de captiver les suffrages par la correction, et d'entraîner les esprits par la force et la vivacité de l'expression.

MADRIER. On nomme ainsi toute espèce de bois méplate de trois, quatre, cinq ou six pouces d'épaisseur sur dix, douze, quinze et dix-huit pouces de largeur. On s'en sert sur les pilotis et au fond des tranchées, dans les terreins de mauvaise consistance, pour asseoir les fondations des murs. On en fait usage pour soutenir les terres dans les fouilles des mines, pour former le plancher des plate-formes, des batteries de canons et de mortiers.

MADRIGAL. C'est une pièce de musique travaillée et savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizième siècle. Les madrigaux se composoient ordinairement pour la musique vocale, à cinq ou six parties toutes obligées, à cause des fugues et dessins dont ces pièces étoient remplies; mais les organistes composoient et exécutoient aussi des madrigaux sur l'orgue, et il est même probable que ce fut sur cet instrument que le madrigal fut inventé. Ce genre de contre-point, qui étoit assujetti à des loix très-rigoureuses, portoit le nom de style madrigalesque. Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leur nom dans les fastes de l'art. Tels sont entr'autres *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, et sur-tout le fameux prince de *Venosa*, dont les madrigaux pleins de science et de goût étoient admirés par tous les maîtres, et chantés par toutes les dames.

MÆANDRE. Ornement fort usité sur les vases et les vêtemens. C'est une ligne qui revient plusieurs fois sur elle-même. Son invention étoit due au récit que faisoient les poètes des sinuosités du fleuve Mæandre, si célébré dans leurs écrits. Au rapport de Strabon, tout ce qui étoit tortueux et enlacé avoit reçu le nom de mæandre. Les artistes employoient le mæandre pour les bordures de vases et d'habits, mais avec une circonspection qui n'a guère été imitée par les modernes. Le bord supérieur des vases est toujours décoré d'un ornement quelconque, ou d'une couronne, et le mæandre occupe la partie inférieure. Par une allégorie ingénieuse, la couronne indique le faîte, et le mæandre isole entièrement l'ouvrage à sa partie inférieure, où ce fleuve semble couler. On sent combien il seroit peu naturel d'intervertir l'ordre de ces ornemens, et c'est une attention que les artistes modernes n'ont pas toujours eue. Les artistes anciens n'ont point employé le mæandre dans l'architecture, parce qu'il ne pouvoit pas y trouver la même destination que dans la bordure d'un vase qu'il isole, ou d'un vêtement autour duquel il serpente. La figure du mæandre se trouve sur des médailles d'Apollonie de Carie, de Magnesie, de Priene d'Ionie, et d'Apamée de Phrygie. Elle indique la position de ces villes sur ce fleuve.

MAGADISER; c'étoit chez les Grecs chanter à l'octave, comme faisoient naturellement les voix de femmes et d'hommes mêlées ensemble; ainsi les chants *magadisés* étoient toujours des antiphonies. Au reste, le chant *magadisé* est la plus grande étendue de modulation que les anciens Grecs et Romains aient connue jusqu'au siècle d'Auguste, comme on le voit par Vitruve, qui renferme tout le système de la musique dans l'étendue de cinq tétracordes, lesquelles ne contiennent que vingt cordes. Ce mot vient de *magas*, chevalet d'instrument, et par extension, instrument à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre,

comme aujourd'hui nos clavecins.

Magalia; c'étoit, suivant Isidore et Servius, des loges, des cabanes faites ou couvertes en paille, de forme circulaire, et servant de retraite aux bergers numides et carthaginois.

Magas. Hésychius donne ce nom à une concavité formée vers le bas de la Lyre (*Voy.* ce mot), pour en augmenter le son. Les cordes étoient fixées sur la partie convexe de la planchette qui formoit cette espèce de tambour. On voit le *magas* à plusieurs lyres des muses d'Herculanum ; il sert à distinguer la grande lyre de la petite, qui n'avoit point de *magas*. Le magas est très-distinct au bel Apollon Cytharœde du musée Napoléon. *Voy.* Lyre.

Magasin, est, dans un atelier, un hangar fermé, ou un petit bâtiment fait à la légère, dans lequel on renferme les équipages, comme échelles, cordages, outils, poulies, tuiles, ardoises, carreaux de terre cuite, marbres, lattes, gros et menus fers, etc.

On donne aussi dans le commerce le nom de magasin à des boutiques plus grandes et mieux fournies que les boutiques ordinaires. Ils sont ordinairement décorés avec plus d'élégance et de goût, et d'une manière analogue au genre de marchandises qu'on y débite.

Mages. On lit dans Buonarroti, *Osservazioni sopra framm. di vetro*, pag. 68, que sur un sarcophage trouvé dans le cimetière du Vatican, les *mages* sont représentés avec de longs haut-de-chausses, des petits manteaux, et portant un chapeau long, terminé en pointe. Cet écrivain dit, *pag.* 69, les avoir vus vêtus de cette manière sur une mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, et que leur habillement étoit de couleurs différentes. Il a fait la même remarque à l'occasion d'un ménologe qu'il cite, à l'exception que les *Mages* avoient une espèce de bonnets carrés ; ce qui lui donne lieu de croire que peut-être les peintres s'étoient accommodés à l'usage de leur temps, où cette coiffure avoit remplacé les bonnets ronds et terminés en pointe. Le même auteur, dans l'ouvrage cité, a publié tab. IX, n°. 3, un dessin représentant un *mage*, ayant un long haut-de-chausse, ou espèce de pantalon, et un bonnet rond. Mais ce dessin est si peu prononcé qu'il n'est pas facile de distinguer la forme de son habit, qui cependant paroît être un manteau, sous lequel se trouve un vêtement à manches longues et étroites.

Magie. Dans le nombre des arts qu'on appelle libéraux, deux agissent sur l'ouïe ; les quatre autres ont pour objet de captiver la vue. La parole et la musique produisent leurs effets magiques par le moyen de l'organe qui fait entendre. La pantomime, la peinture, la sculpture et l'architecture agissent et exercent leurs charmes sur l'organe de la vue. La *magie* de la peinture est une des plus séduisantes par ses illusions. Elle est appuyée sur celle de la lumière, c'est-à-dire, sur les innombrables effets qui produisent les couleurs et les modifient sans cesse à nos yeux. Mais, d'après ce fondement, l'art a cherché, dans ses progrès à étendre ses effets magiques par le secours de l'ordonnance (*V.* ce mot) ; par la beauté, la correction des figures, des expressions, par la vigueur du coloris, enfin par une infinité de secrets que les maîtres ou l'étude apprennent. Cependant, on doit dire que c'est à la couleur que le terme *magie* est plus particulièrement affecté dans le langage de l'art. Un tableau est remarquable par sa *magie*, si les couleurs y empruntent de leur harmonie, de leurs savantes oppositions, de leurs distributions méditées, une valeur qu'elles n'auroient pas sans ces moyens. Les pratiques de cette

partie mystérieuse de l'art sont sujettes à différentes méthodes. On peut les puiser dans l'étude de la nature et des bons ouvrages, ainsi que dans l'instruction qu'on reçoit des maîtres, mais le génie doit aussi les inspirer; car c'est à lui seul qu'est réservé le pouvoir *magique*, tel qu'il peut exister parmi les hommes instruits. *V.* ILLUSION et TROMPE-L'ŒIL.

MAGISTRAT. Dans la description que donne Homère du bouclier d'Achille au chant dix-huitième de l'Iliade, on trouve un tableau, d'après lequel il paroît que dans les temps anciens, les juges, pour aller aux opinions et prononcer la sentence, recevoient un sceptre de la main d'un héraut. Les villes soumises à l'empire Romain élevoient des statues aux magistrats envoyés pour les gouverner. Ils sont ordinairement vêtus de la toge, et un tronc de palmier leur sert de support. Sous les arcades de la galerie des Tuileries, on voit une suite de statues mutilées et très-restaurées qui représentent des magistrats. Dans les sujets modernes, les magistrats doivent avoir le costume qui leur convient relativement au temps et au pays de leurs fonctions respectives.

MAGNANIMITÉ. Cet être allégorique n'a point été figuré par les anciens. Ripa le représente par une femme dont le casque est orné d'une tête de lion. Son attitude est noble, son vêtement guerrier est enrichi d'ornemens d'or et de voiles, et ses bottines sont d'or. Elle laisse siffler des serpens autour d'elle sans y faire attention, et ne daigne pas même regarder l'Envie, qui ronge le fer de son javelot.

MAGNIFICENCE. Cochin a combiné dans un seul les deux emblèmes donnés par Ripa. C'est une femme d'une physionomie noble, magnifiquement habillée, couronnée d'or, tenant dans la main gauche le plan d'un édifice somptueux, et s'appuyant de la droite sur une image de Pallas. Les anciens n'ont pas figuré la Magnificence; mais la Libéralité est souvent représentée sur les médailles romaines. *Voyez* LIBÉRALITÉ.

MAI. On nommoit ainsi des tableaux que la communauté des orfévres de Paris avoit coutume de présenter tous les ans à l'église de Notre-Dame, le premier jour de *mai*. Leur offrande commença en 1449, par un arbre verd, qu'on appela le *mai verdoyant*. Pour cette présentation, ils élurent deux d'entr'eux, qui furent nommés *princes du mai*. Dans la suite, c'est-à-dire, en 1499, ils ajoutèrent le don d'un morceau d'architecture en forme de tabernacle, qu'on suspendit au haut de la voûte, et auquel on attachoit des sonnets, des rondeaux et d'autres sortes de vers pieux. En 1533, le tabernacle fut orné de petits tableaux contenant l'histoire de l'ancien Testament. En 1608, la générosité des orfévres l'enrichit encore de figures, et y ajouta trois tableaux. Enfin ils changèrent ce présent en un tableau votif de onze pieds de haut, dont le sujet étoit tiré des Actes des Apôtres, et qu'on exposoit devant le portail durant les premiers jours de *mai*, et pendant tout le mois devant l'autel de la Vierge, d'où on le retiroit pour le placer dans l'église, ce qui se pratiqua jusqu'en 1708. Ces sortes de tableaux contribuoient à faire connoître un jeune artiste, qui regardoit cet ouvrage comme le fondement de sa réputation. Beaucoup de nos meilleurs peintres ont travaillé aux tableaux du *mai*. PIGANIOL DE LA FORCE, dans sa *Description de Paris*; HURTAUD, dans son *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, article NOTRE-DAME, ont donné la description des tableaux du *mai*.

MAJESTÉ. Outre la beauté qui vient de la juste proportion des par-

ties, et cette grace dont on a déjà parlé, il y a encore une autre qualité qui se remarque dans les personnes que le rang et l'éducation, et quelquefois la nature, élèvent au-dessus des autres; c'est ce que l'on nomme *majesté*; elle ne paroît pas simplement sur le visage, mais elle dépend de toute la composition du corps. Cicéron semble en distinguer deux espèces : la première dans les hommes, par le mot *dignitas*, qui se compose d'un air de grandeur, de noblesse et de dignité qui commande l'admiration et le respect. L'autre, dans les femmes, par *venustas*, expression dont la finesse est intraduisible, et qui caractérise à-la-fois cet air de candeur, de modestie, de pudeur, d'élégance, de suavité, de bonne grace, d'aisance, de fierté même qui se trouve dans leur taille, dans leur port et sur leur visage, qualités que Zeuxis avoit si habilement réunies et exprimées dans une figure de Pénélope.

Le plus haut degré de majesté se trouve dans les belles têtes de Jupiter. C'est Phidias qui en a conçu l'idéal. Il lui fut inspiré par la lecture de deux vers d'Homère, dans lesquels il est dit que d'un seul regard ce dieu fait trembler l'Olympe. Il paroît que toutes les autres têtes de Jupiter, sans être des copies de celles de Phidias, ont pourtant eu pour type l'idéal que cet artiste avoit conçu. Les plus belles de ces têtes, d'après lesquelles les artistes peuvent prendre une juste idée de l'expression et de la majesté, se trouvent sur le superbe camée du Cabinet de la Bibliothèque nationale, qui représente Jupiter Ægiochus; sur les belles médailles des Falisques et des Arcadiens, qui sont aussi dans le même Cabinet, et sur deux vases grecs dessinés par Tischbein, tom. II, pl. 1, et tom. III, pl. 1.

Majestoso. Ce terme, employé dans la musique italienne, marque qu'on doit jouer d'une manière majestueuse, pompeuse, emphatique, par conséquent lentement, quoiqu'avec une expression marquée.

Majeur. Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs* quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. Les intervalles appelés parfaits, tels que l'octave, la quinte et la quarte, ne varient point et ne sont que justes; sitôt qu'on les altère, ils sont faux. Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence. Quand cette différence peut être ôtée, ils sont *majeurs*: mineurs, quand elle peut être ajoutée. Ces intervalles variables sont au nombre de cinq; savoir, le semi-ton, le ton, la tierce, la sixte et la septième. A l'égard du ton et du semi-ton, leur différence du *majeur* au mineur (*Voyez* ce mot) ne sauroit s'exprimer en notes, mais en nombres seulement. Le semi-ton *majeur* est l'intervalle d'une seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, et son rapport est de quinze à seize. Le ton *majeur* est la différence de la quarte à la quinte; et son rapport est de huit à neuf. Les trois autres intervalles, savoir, la tierce, la sixte et la septième, diffèrent toujours d'un semi-ton du *majeur* au mineur, et ces différences peuvent se noter. Ainsi la tierce mineure a un ton et demi, et la tierce *majeure* deux tons. Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièse et le comma, qu'on distingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs* et maximes; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est

majeure, et alors souvent le mode ne fait que se sous-entendre. On dit préluder en *majeur*, passer du *majeur* au mineur, etc. *Voyez* Mode.

Maigre, est le contraire du large, du moelleux, du nourri. On dit un pinceau *maigre*, un crayon, un trait, un contour, une touche *maigre*. Dans l'enfance de l'art, on a été *maigre* dans toutes les parties; on l'a été dans tous les sens où ce mot puisse se prendre. On tâtonnoit encore la nature, parce qu'on n'avoit pas appris à la connoître. La timidité de l'inexpérience conduisoit nécessairement à la *maigreur*. La *maigreur* est par-tout un défaut, même dans les ouvrages en petit. (*Voy*. Grêle et Mesquin).

Maigre, se dit aussi d'un morceau de pierre ou de bois, taillé plus mince qu'il ne faut pour la place à laquelle il est destiné. On le dit encore d'un membre de moulure, ou de tout autre ornement d'architecture qui paroît trop menu, et n'a pas une proportion qui plaise à l'œil.

Maigreur. *Voyez* Maigre.

Main. Ce mot est du langage des arts dans les phrases suivantes : ce tableau est de bonne *main*; on reconnoît dans cette touche la *main* d'un grand maître. Les tableaux de chevalet, qui portent le nom de Raphaël, sont rarement de sa *main*; ils ont été peints, d'après ses desseins, par d'habiles élèves. Il s'en faut bien que l'art consiste tout entier dans le travail de la *main*. C'est l'habitude qui apprend à distinguer la *main* des maîtres. De grandes beautés peuvent être dégradées par la timidité de la *main*. Dufresnois avoit une grande théorie, mais la *main* lui manquoit, parce qu'il avoit moins exercé l'art qu'il ne l'avoit médité. Les conceptions les plus ingénieuses sont peu de chose dans les arts, sans la pratique de la *main* et sans la science de la nature.

La Hollande a produit un artiste qui peignit réellement avec la *main*. Corneille Ketel, après avoir peint pendant vingt ans comme les autres, avec la brosse, s'avisa de la quitter et de se servir de ses doigts au lieu de pinceau. Pour n'avoir pas de témoins de ses premiers essais, il commença par son portrait, et réussit. Ne trouvant pas encore ce tour de force assez singulier, il employa les doigts de sa main gauche comme ceux de la droite, et en vint même jusqu'à peindre avec les orteils. On rapporte ce trait, moins pour le faire approuver, que comme une bizarrerie qui ne mérite pas de trouver d'imitateurs.

La *main*, prise dans le sens ordinaire, est du nombre des parties que les artistes appellent *extrémités*, parties qui exigent le plus d'étude, et qui doivent être traitées avec le plus de soin. Pour qu'une *main* soit belle, selon Felibien, elle ne doit avoir nulle apparence de sécheresse ou de dureté, soit aux lieux où sont les nerfs, soit dans les jointures, soit aux endroits où paroissent ordinairement les veines. Il faut que la blancheur d'une peau fine, délicate et légèrement tendue, soit relevée d'une couleur vermeille, principalement dans le creux de la *main* et au bout des doigts. Pour être beaux, les doigts doivent donc être un peu rouges, longs, de forme ronde, et couverts de chair, de manière qu'ils ne paroissent ni trop gras, ni trop secs; ils seront menus par le bout; ils doivent aller en diminuant, d'une manière agréable, comme les colonnes d'une belle proportion; ils doivent paroître sans nœuds et sans articulation, et les ongles un peu longs recouvriront agréablement la chair. Tout ce qu'on vient de dire s'applique plus particulièrement aux femmes, dont les bras sont essentiellement beaux lorsqu'ils sont ronds, fermes, blancs et couverts d'une peau déliée, sur-tout depuis

le coude jusqu'à la *main*, qui doit se joindre insensiblement au bras. Au reste, dans les jeunes gens, la force des bras paroît principalement par la fermeté d'une chair délicate; et dans les hommes faits, conséquemment plus forts et plus vigoureux, par l'apparence des nerfs et des muscles, qui pourtant ne doivent pas être fortement prononcés, notamment dans les mains et les autres extrémités. *V.* les mots BRAS et DOIGTS.

On sait que les poètes appeloient Junon la *déesse au blanc coude*, pour désigner la beauté de son bras: ils nommoient Pallas la *déesse aux belles mains*. On appeloit dans le style des arts, chez les anciens, les belles mains, *mains de Polycles*, *mains de Praxitèle*, parce que ces statuaires avoient la réputation d'exceller dans leur représentation. On dit aujourd'hui, par la même raison, *mains de Vandyck*, à cause de la supériorité de cet artiste pour peindre ces extrémités.

Considérée comme monument et comme symbole, la *main* reçoit plusieurs dénominations.

On appeloit *mains sacrées* celles qu'on révéroit d'un culte particulier. Au rapport de saint Athanase, on avoit mis au nombre des dieux les parties du corps humain prises séparément, comme la tête, l'œil, mais particulièrement le pied et la *main*.

Les *mains votives* ont reçu des savans différens noms. Ils les ont appelées *manus æneæ*, mains de bronze, de la matière dont elles étoient faites; *mains votives*, d'après la fin à laquelle on les destinoit; et *mains panthées*, à cause des divers symboles qu'on y plaçoit, et qu'on a cru se rapporter à autant de divinités. Cette dernière dénomination est aujourd'hui la plus communément reçue par les antiquaires.

La première *main votive* fut publiée par PIGNORIUS; elle est gravée dans le *Trésor des antiquités grecques*, tom. VII, page 510. THOMASSIN tira la seconde du Musée Barberini, et l'inséra dans le *Trésor d'antiquités grecques*, t. X, pag. 662. La troisième appartenoit au Musée Bellori et fut expliquée par *Michel-Ange* LA CHAUSSE, on en trouve la gravure au tom. XII, pag. 963 du *Trésor des antiquités romaines*, et dans son *Museum Romanum*, tom. II, pl. II. Elle est aussi dans BEGER, *Thesaurus Brandeburgicus*, tom. III, pag. 404; et dans KIRCHER, *Œdipus Ægypt.*, tom. II, part. II, pag. 451. Le P. BONANNI a fait graver la quatrième dans son *Museum Kircherianum*, pl. XXV, pag. 82. On la voit avec les trois précédentes dans MONTFAUCON, tom, II, part. II, p. 157. GORI a fait connoître la 5e au tom. III de ses *Inscriptions antiques*; et le *Recueil* de CAYLUS, tom. V, pl. 63, numéros 1 et 2, contient la sixième, qu'il assure avoir été découverte aux environs de Naples.

Les auteurs des *Antiquités d'Herculanum* ont publié, tom. I des *Bronzes*, une *main votive*, trouvée en 1746 dans les fouilles de Resina. Ils la regardent comme d'une antiquité incontestable, et la croient au moins du regne de Titus, conséquemment d'une époque très-reculée, ce qu'on ne peut dire de toutes celles qui ont été publiées jusqu'ici. Une particularité qui la distingue des autres, et qui la rend plus curieuse, c'est qu'elle pose sur une base avec laquelle elle fait corps. De là quelques-uns ont cru que dans la pompe d'Isis on portoit, entr'autres symboles, une *main* ainsi placée sur un piédestal. Celle dont il s'agit ici est une *main droite*, dont les trois premiers doigts sont élevés, et les deux autres fermés. Sur l'*index* et le *me*-

dius étendus, est la foudre, que tiennent les serres d'un aigle, qui manque. Entre le second et le troisième doigt, on remarque une petite statue assise. Elle représente un vieillard ayant une barbe touffue, la tête couverte d'un bonnet phrygien, et une robe retroussée, à manches courtes. Il a les bras étendus, et les doigts des mains fermés, à l'exception des deux index, qui sont élevés. Ses pieds posent sur une tête de bélier ; au-dessus est un trépied. Au bas, on apperçoit une espèce de voûte ou d'arcade, sous laquelle une femme tient un petit enfant dans ses bras. On voit encore, dans la partie inférieure, un vase à couvercle rond ou ovale, une branche de chêne, avec une tortue au-dessus ; enfin une pomme de pin sur le pouce. A la partie extérieure de cette main, entre la balance et le serpent, est une rose ou quelque fleur semblable, il y a aussi un tambour placé vers le bas ; on y remarque d'autres objets moins rares, tels que le sistre et la lyre, à côté du tambour ; des cimbales au-dessus ; un fouet, une grenouille, un gros lézard ou crocodille, le caducée, enfin la balance et le serpent. Les *mains panthées*, publiées par Pignorius et par Thomassin, ne portent point, comme celle-ci, la petite idole phrygienne ; sur celle de Caylus on n'en voit que la tête. Celles de La Chausse, de Kircher et de Bonanni offrent seulement la tête de Sérapis ; et celle de Gori la moitié du buste de Mercure. Winckelmann dit avoir vu dans le cabinet du duc Caraffa Noya, à Naples, une *main votive* chargée d'un vase, au-dessus duquel étoit une espèce de petit sceau. Quelquefois on remarque sur la main le nom de celui qui l'a dédiée, comme sur celle donnée par Montfaucon, au tom. II, partie II, pl. 137, n°. 2, où on lit : *Cecropius voti compos votum solvit.* Le même auteur en publie une *ibid.*, n°. 5, qui n'a d'autre symbole qu'une fleur ; cette *main* diffère des autres en ce qu'elle est entièrement ouverte. Au reste, toutes les *mains panthées* se ressemblent, sinon qu'elles sont plus ou moins ornées de figures hiéroglyphiques.

Ces signes tiennent sans doute à des motifs particuliers, ou à la fantaisie de ceux qui consacroient un vœu, ou à quelqu'idée mystique et superstitieuse, il est impossible d'en donner une interprétation raisonnable et certaine. Les différens systêmes des antiquaires, à cet égard, sont exposés et discutés très au long dans les notes fort curieuses sur la préface du tom. I des *Bronzes d'Herculanum*, pag. 5-16. On peut les consulter, ainsi que les auteurs que j'ai cités plus haut ; et pour l'explication des différens objets symboliques, lire le *Catalogue des Monumens d'Herculanum*, pag. 425. La présence de plusieurs symboles a persuadé à Montfaucon que les *mains panthées* étoient consacrées, non pas à une seule divinité, mais à presque toutes. Il y en a qui pensent que toutes les *mains panthées* représentent la main droite de la déesse de Syrie, avec tout ou partie de ses symboles, accompagnés de quelqu'autre divinité. D'autres rapportent leurs divers signes aux mystères de Cybèle et d'Atys.

Thomassin et La Chausse ont prétendu qu'une *main droite votive* est toujours un vœu fait pour la naissance ou la guérison d'un fils, comme la gauche devoit indiquer celui exécuté en faveur d'une fille. Mais on a remarqué que les sept à huit *mains votives* annoncées jusqu'ici sont toutes des *mains droites*, et qu'ainsi les anciens devoient avoir une raison inconnue pour ne jamais employer la gauche. Gori a

également été dans l'erreur en avançant que les *mains votives* appartenoient toutes à Mercure, et qu'il falloit en tirer la conséquence que la *main* étoit spécialement consacrée à ce dieu.

La vignette de la préface du tom. II des *Bronzes d'Herculanum* offre une *main*, que d'après son inscription les auteurs supposent *votive*. Les trois premiers doigts sont élevés, et les deux autres fermés : cette situation, ordinaire à toutes les *mains panthées*, est commune à toutes celles des statues qui représentent des orateurs, des poètes et des philosophes, des magistrats déclamant ou discourant. On en voit un exemple dans le tom. II, pl. XXII, des *Peintures d'Herculanum*. Buonarroti prétend que de là est venu aux prêtres l'usage de bénir tantôt avec le geste indiqué ici, tantôt avec la main entièrement ouverte, tantôt avec les trois derniers doigts, en fermant le pouce et l'index. On lit dans Quintilien et dans Apulée, que ces différens gestes étoient particuliers aux anciens dans l'action de discourir et de saluer. On regarde encore comme *mains votives* celles qui sont chargées de gâteaux. On en rencontre assez souvent, au rapport de Caylus, qui en a publié une de cette espèce, tom. V, planche 90. La petite chaîne et l'anneau qu'on y a adaptés pour la suspendre, laissent croire qu'en effet, on doit voir ici la consécration d'un vœu.

On appelle *mains phalliques* ou *ithyphalliques*, celles dont tous les doigts sont fermés, et dont le pouce tendu est passé entre l'index et le doigt du milieu. Il y en a de corail, de lapis lazuli et de bronze; ces dernières sont très-rares. La pl. 99 du t. II des bronzes d'Herculanum, nous fait voir un bras droit et un gauche, la *main* est représentée faisant le geste que les Italiens appellent *Far le Fiche*. Beaucoup d'auteurs anciens, et d'après eux plusieurs modernes, ont regardé ce geste comme impudique, obscène ou injurieux; cependant, Schœffer et Pignorius sont d'un avis tout différent. Caylus, tom. IV, pl. 72, a publié une *main phallique* de bronze, traitée en relief, et disposée pour servir d'amulette.

On doit appeler *mains symboliques* celles qui seules, et sans le secours d'aucun signe, renferment un sens, une idée, une allégorie. Selon Buonarroti et Boldetti, la *main*, dans les peintures des anciens chrétiens, étoit le symbole de Dieu, comme chez les Ægyptiens et les Hébreux, elle étoit celui de la puissance divine. La *main droite* a toujours été une marque de fidélité, de paix ou d'alliance entre les princes ou les peuples. C'est sous ce rapport que Montfaucon a considéré une *main* de bronze, gravée au tom. III, part. 2e, pl. 197, et sur laquelle est une inscription grecque qui signifie SYMBOLUM AD VELAUNIOS; d'où il pense qu'elle aura été donnée aux Vélauniens ou habitans du Vélai, dont on vient de lire le nom, comme un gage de quelque traité ou une marque d'hospitalité. Je remarquerai avec Caylus, qui a publié le même monument tom. V, pl. 55, n°. 4, que les villes et les armées s'envoyoient souvent les unes aux autres des *mains droites* comme un symbole d'amitié. Tacite, au premier livre des Histoires, dit que la cité de Langres avoit envoyé aux légions de la Germanie Supérieure des *mains droites* en signe d'amitié, et que cette coutume étoit ancienne. Au second livre, on voit le Centurion Sisenne, chargé par l'armée de Syrie de porter aux Prétoriens des *mains droites* en signe de concorde. Caylus ne doute point que les mains droites placées sur le haut des enseignes, ne fussent une marque de fidélité. *Deux mains*

jointes, ou plutôt placées l'une dans l'autre, sont le type ordinaire de la concorde. Quelquefois elles tiennent seulement un caducée, comme pour indiquer que la concorde est le fruit de quelque négociation ; d'autres fois, elles tiennent un caducée entre deux cornes d'abondance, avec le mot Pax. On les trouve aussi tenant un signe militaire appuyé sur une proue de navire, avec l'inscription *Concordia militum*. Une médaille de Saloninus porte *trois mains* placées l'une dans l'autre, avec ces mots, *Concordia Augustorum*, en témoignage de la bonne union des trois princes Gallien, Salonin, et Valérien le jeune. Ce type de *trois mains jointes* se remarque encore sur une médaille d'Auguste, où on lit : *Salus humani generis ;* elles y sont croisées d'un caducée et d'un autre instrument ; c'étoit peut-être la devise du fameux triumvirat. On voit assez souvent deux empereurs debout, qui se donnent la main, avec cette inscription : *Concordia Augustorum ;* comme sur deux médailles, l'une de Marc-Aurèle, et l'autre de L. Vérus. Montfaucon, tom. v, part. 1re, pl. 79, 93, 122, 123, et tom. v du Suppl. pl. 4 et 6, a publié des tombeaux, des urnes et des pierres sépulchrales, sur lesquels on voit des personnages *se donner la main*, soit comme marque de l'amitié qui existoit entre eux, soit en signe de regrets, et du dernier adieu. Pour la cérémonie du mariage, les deux époux, chez tous les peuples, se sont donné la main, en signe d'union et de foi jurée.

Les *mains jointes*, sont très-rares sur les monumens anciens ; c'est la marque de la douleur et de la tristesse. On n'en a que deux ou trois exemples, dont un entr'autres dans le tom. II des peintures d'Herculanum, pl. 72, où l'on voit une femme, qu'on croit être Didon, dans l'abandon de la douleur, les bras tombant, et les *mains jointes*.

On peut regarder aussi comme *symboliques* les *mains sur les tombeaux :* on les y voit très-rarement. Gruter, pag. 820, a publié une pierre, où sont *deux mains* étendues et élevées ; aux deux côtés des mains, et dans l'espace qui est entr'elles, est gravée une inscription, dans laquelle on fait parler une jeune fille qui reproche aux dieux de l'avoir enlevée à l'âge de vingt ans. L'examen de différens monumens de cette espèce, a convaincu le P. Paciaudi que les *mains étendues* vers le ciel ne se trouvent que sur les tombeaux des personnes mortes très-jeunes, ou à la fleur de leur âge. Montfaucon, tom. v, part. 1re, pl. 68, rapporte une inscription sépulchrale, où la tête du défunt est placée entre deux mains étendues, mais un peu penchées, et aboutissant aux deux lettres D. M. Il insinue que cette disposition pourroit bien faire allusion aux Dieux mânes, en latin *Dii manes*. Sans s'arrêter à ce jeu de mots, on doit plutôt trouver dans ces mains la même allégorie que dans les précédentes, puisqu'il s'agit d'un enfant mort à l'âge de quatre ans. La Bibliothèque impériale possède un monument funéraire, chargé de ce signe ; d'où il résulte également que la femme qu'il représente, est morte jeune. Caylus, tom. VI, pl. 65, et Montfaucon, tom. v, pl. 46, du Supplément, l'ont publié. Ce symbole se rencontre sur les monumens grecs et romains ; il a donc été commun aux deux nations.

On lit dans l'Ane d'or d'Apulée que parmi les caractères hiéroglyphiques des Ægyptiens, une *main droite ouverte* dénote la libéralité, et qu'une *main gauche* aussi *ouverte*, désigne l'équité. Les bras étendus et les deux *mains ouvertes*, sont une attitude qu'on remarque à Diane d'Ephèse ; elle convient par-

ticulièrement aux divinités propices, bienfaisantes, et qui semblent accueillir les vœux qu'on leur adresse. Elle a été quelquefois donnée à Isis et à la Fortune. C'est ainsi que paroît la Piété sur quelques médailles; c'est ainsi qu'on voit souvent les femmes des Augustes sous la forme de cette divinité, telle par exemple, qu'est représentée Livie au tom. II du Musée Pio-Clémentin, pl. 47. Les prêtres et les prêtresses sont également figurés les bras étendus, et les *mains ouvertes*, tom. II des bronzes d'Herculanum, pl. 76. Le tom. I, pl. 86, du Supplément de l'Antiquité expliquée, offre la prêtresse Nonia dans cette position.

La *main placée sur la tête* paroît avoir été chez les Romains, la marque de la sûreté demandée ou obtenue. Tibérius Gracchus, dit Plutarque, voyant que Scipion Nasica venoit pour le tuer, et ne pouvant faire entendre sa voix, à cause du tumulte, *mit sa main sur la tête*, pour montrer la grandeur du péril et pour demander sûreté. On voit souvent Apollon dans cette attitude, qu'on a donnée quelquefois à Bacchus. Dans les statues antiques, elle est généralement le symbole du repos. Outre les exemples que contiennent le tom. V, pag. 223, des peintures d'Herculanum; et le tom. I du Supplém. de l'Antiquité expliq. pl. 31, quelques monumens funéraires représentent des personnages dans cette position. Sur une urne gravée au tom. V, part. 1re, pl. 36, de Montfaucon, et où on lit: *Clymenes quietorium*, une femme a la main ainsi posée.

Montfaucon, t. III, part. 1re, pl. 90, donne le dessin d'un *triens*, ou pièce de quatre onces où on voit une *main droite* ouverte, bandée par le milieu; et un *quadrans* ou pièce de trois onces, portant une *main droite*, aussi ouverte. Cet auteur, sans en expliquer la signification, observe que ces marques étoient arbitraires à Rome et ailleurs.

Sur les médailles, lorsque les empereurs ont la main droite étendue et élevée, c'est le signe de victoire ou de menace. La *main* dont l'index seul est étendu, passe pour le symbole du serment militaire. On voit quelquefois une *main* sur les médailles des empereurs de Constantinople, sans doute comme attribut du pouvoir suprême.

On peut appeler *mains célestes*, celles qui, sur quelques monumens du moyen âge, semblent en effet descendre du ciel; telle est celle qui descend d'en haut sur la tête de Charlemagne, dans le monument qui le représente comme patrice des Romains; et celle que dans deux images de Charles-le-Chauve, on voit descendre du ciel, et diriger des rayons sur la tête de cet empereur. Les bulles de plomb du pape Victor II, montrent une *main* sortant d'un nuage, et offrant une clef à Saint Pierre. Ces *mains* sont un symbole de la protection divine accordée aux princes.

La *main de justice* se trouve pour la première fois sur le sceau de Hugues-Capet, depuis lequel elle ne paroît point jusqu'à Louis X, dit le Hutin. Ce dernier et ses successeurs jusqu'à Charles VI, la portèrent à la main gauche, et le bâton royal dans leur droite. On croit communément que Charles VI est le premier qui a introduit l'usage de porter le sceptre avec la *main de justice*. Ce prince est représenté avec ces deux symboles sur quelques-unes de ses monnoies: cependant Du Tillet lui donne un long bâton et un sceptre. Henri V, roi d'Angleterre, qui se disoit roi de France, fit représenter sur ses sceaux *deux mains de justice*, pour manifester son autorité dans l'un et l'autre royaume. La *main de justice* n'existe point sur les sceaux des empereurs d'Alle-

magne ; elle se trouve sur celui de l'empire français. Le sceau de Guaimar, prince de Salerne, au onzième siècle, le représente tenant dans sa main droite un sceptre fleurdelisé, et élevant fort haut sa *main* gauche. Son contre-scel porte une *main* seule, dont le doigt du milieu est recourbé.

Je rangerai parmi les *mains symboliques*, celle représentée sur une pierre dont j'ai donné la description dans la troisième livraison du tom. II de mes *Monumens antiq. inéd.*, n°. V, pag. 61. Les ongles sont en creux, tandis que tout le reste de la *main* est en relief ; le pouce et l'index sont rapprochés et tiennent une oreille également en relief, et dont les sinuosités sont marquées en creux. On lit autour une inscription grecque, aussi en relief, laquelle signifie : *Souviens-toi de moi, ta belle ame.* On trouve dans plusieurs recueils d'antiquités des *mains* semblables, tenant de même une oreille. Elles ont rapport à un usage grec fort curieux, dont je parlerai avec plus d'étendue au mot *oreille*, auquel je renvoie. Je me bornerai à dire ici que cette coutume de prendre l'oreille à quelqu'un, avoit trois applications différentes. C'étoit un signe de souvenir, une manière d'appeler en témoignage, ou une caresse. *Voyez* OREILLE.

Selon Clément d'Alexandrie, dans ses *Stromata*, une main ailée signifioit, dans l'écriture hiéroglyphique des anciens Ægyptiens, la vîtesse et la présence d'esprit dans l'exécution d'un projet. Cette représentation symbolique a donné lieu à une méprise singulière ; car selon Winckelmann, elle a été prise par plusieurs antiquaires pour l'image d'un phallus.

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses héxachordes, de ses six lettres, et de ses six syllabes avec les cinq tétrachordes des Grecs. Il représenta cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les tons de la gamme, tant par les lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avoit jointes en passant par la règle des nuances ou changemens, d'un tétrachorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-tons de l'octave par le béquarre ou par le bémol, c'est-à-dire, selon que les tétrachordes étoient conjoints ou disjoints.

MAINTIEN, on appelle ainsi la manière caractéristique d'une personne, de se tenir, de se placer dans des positions différentes. Presque toutes les nuances du caractère moral peuvent être exprimées par le maintien du corps, quelle que soit sa position. L'œil de l'observateur attentif y découvrira bientôt l'innocence ou l'insolence, la bonté du cœur ou sa dureté, les sentimens nobles ou bas. Le maintien est pour ainsi dire le ton de la position et des gestes. On sait que les mêmes mots peuvent avoir une valeur tout-à-fait différente, selon le ton qu'on y attache ; il en est de même des gestes ; ils peuvent avoir un caractère différent lorsque le maintien est différent. Quoiqu'il soit impossible de décrire ce qui appartient au maintien, il n'en est pas moins vrai qu'il produit sur le connoisseur exercé, une impression aussi sûre que frappante. C'est pour ainsi dire un des moyens par lesquels l'ame devient visible.

Dans les arts du dessin, dans la danse, au théâtre, et dans l'art de la parole, le maintien est de la plus grande importance, parce que souvent il nous fait sentir ce que nul autre moyen n'auroit pu nous rendre sensible. C'est par le maintien que, selon l'observation de Virgile, Ænée reconnut Vénus sur les rives

de Carthage ; c'est le maintien de l'Apollon du Belvedère qui nous annonce ce qu'il est. Dans l'histoire de Psyché, peinte par Raphaël, le maintien de l'épouse de l'Amour nous fait le plus souvent sentir vivement son caractère naïf et aimable. Dans les arts du dessin, la perfection du maintien est le degré le plus élevé de l'art, parce qu'il donne la vie aux figures, et que c'est ainsi que l'ame devient pour ainsi dire visible. Dans les arts mimiques, c'est le maintien seul qui produit la plus forte illusion, en nous faisant oublier l'acteur ou le danseur pour ne nous laisser voir que le personnage lui-même.

Cette partie de l'art est pour ainsi dire hors de l'art ; l'homme qui est en état de sentir tous les mouvemens de l'ame, verra aussi par le maintien du corps, le caractère et l'état intérieur individuel de l'homme qui résulte du sentiment. Ce n'est pas l'artiste seulement, mais tout homme doué d'un sentiment délicat qui peut posséder cette partie de l'art. Ce n'est pas parce que Phidias étoit sculpteur, que les Grecs ont pu sentir la majesté de la divinité dans la statue de son Jupiter, mais parce que cet artiste étoit en état d'élever son ame au sentiment de la majesté de l'être divin.

L'étude seule et les leçons d'un maître ne suffisent point pour acquérir cette partie de l'art ; l'artiste doit la puiser dans lui-même ; les leçons du maître ne serviront qu'à lui apprendre à exprimer ce qu'il a observé avec justesse et senti avec vivacité. Celui qui a porté la connoissance de l'homme à un grand degré, à l'observation duquel rien n'échappe dans le monde moral, possède les dispositions nécessaires pour devenir grand artiste. Lorsque ces dispositions sont secondées par la perfection des sens extérieurs, par l'exercice soutenu des organes des sens, le grand artiste est formé ; c'est lui qui est toujours observateur exact et grand connoisseur des hommes. Consultez SULZER, *Theorie der Schœnen Künste*, art. HALTUNG DES KœRPERS.

MAISONS. Quel que soit le goût noble et sublime, et la magnificence avec lesquels on construisoit les édifices publics dans toutes les parties de la Grèce, les *maisons* des particuliers et même des principaux citoyens étoient peu remarquables. A Athènes, les *maisons* particulières étoient petites, de peu d'apparence, dispersées sans ordre dans les rues, derrière les temples et les autres édifices considérables. La *maison* de Thémistocle, celle d'Aristide, celles d'autres citoyens distingués, ne différoient presque en rien de celles du commun du peuple. Deux raisons ôtèrent pendant long-temps aux Athéniens le desir d'embellir leurs habitations ; d'abord, ils regardoient comme un devoir de contribuer de tout leur pouvoir à la magnificence des édifices publics ; et en second lieu, comme ils exploitoient eux-mêmes leurs terres, ils passoient la plus grande partie de l'année hors de la ville. Par ce moyen, ils s'appliquoient à mieux bâtir leurs *maisons de campagne*, à leur donner une distribution plus commode, et à les embellir de petits jardins agréables. Aristide avoit une *maison de campagne* aux environs de Phalere. (*Voy*. MAISON DE CAMPAGNE.)

Vitruve a donné quelques détails sur les habitations des Grecs riches et puissans. Elles étoient partagées en deux séries d'appartemens ; l'une pour les hommes, ANDRONITIS ; et l'autre pour les femmes, GYNÆCONITIS. (*Voy*. ces mots.) Ces *maisons* n'avoient point de vestibules comme celles des Romains. D'abord, on traversoit un passage, où se trouvoient de chaque côté quelques corps de logis, et qui conduisoit à une galerie appelée *prostas*, d'où on en-

troit dans les grandes salles où les femmes travailloient à différens ouvrages avec leurs esclaves. A la suite étoit la chambre à coucher THALAMUS, et à l'opposé, la pièce nommée ANTITHALAMUS, destinée aux visites. (*Voy.* ces mots.) Autour des portiques de la galerie, il y avoit d'autres chambres et des garde-robes destinées aux usages domestiques. Dans cette partie de la maison se trouvoit aussi une salle à manger. Un passage menoit à l'appartement du mari, auquel tenoient quatre grandes salles carrées, propres à contenir quatre lits de table à trois siéges, avec la place suffisante pour le service, la musique et les jeux; c'étoient les salles des festins, où l'on n'admettoit point les femmes. A la suite étoit un portique où l'on causoit en se promenant, une salle d'audience, une bibliothèque et une galerie de tableaux. Auprès de chaque *maison*, il y avoit encore un petit corps de bâtiment séparé de l'édifice principal, uniquement destiné à y loger commodément les étrangers. Le pavé de tous les appartemens étoit d'un dur ciment. Il est vraisemblable que les *maisons* des Grecs n'avoient qu'un étage, et des toits plats, sur lesquels on pouvoit se tenir dans le beau temps, parce qu'ils étoient entourés de balustrades. Des fenêtres pratiquées en haut procuroient le jour nécessaire, et il paroît qu'il n'y en avoit pas ordinairement sur la rue.

Vers la quatre-vingt-treizième olympiade, le luxe étoit plus grand dans la Sicile, et il s'étendoit même aux habitations des citoyens. La ville d'Agrigente se distinguoit sur-tout sous ce rapport. Plusieurs maisons de cette ville étoient des édifices considérables, pourvus de tout ce qui tient aux agrémens de la vie. L'exemple d'un habitant d'Agrigente, appelé Gellias, y avoit surtout donné lieu. La maison de ce Gellias étoit si vaste, qu'elle offroit, non-seulement à lui-même une habitation très-commode, mais qu'il y avoit encore beaucoup de place pour des étrangers, qu'il faisoit inviter par les gardiens des portes, à venir loger chez lui.

Les Romains qui, contre l'usage des Grecs, vivoient en commun avec leurs femmes, n'avoient besoin que d'une seule *maison*. Cela apporta nécessairement quelque différence dans la distribution des *maisons* grecques et romaines. Ainsi que je l'ai dit plus haut, les *maisons* grecques n'avoient point l'*atrium*, ou le *cavum ædium*, dans lequel on entroit par la porte de la *maison*. Devant celle-ci étoit construit une espèce de porche appelé *vestibulum*. Les Romains avoient adopté cet *atrium* des étrusques, qui en furent les inventeurs. Ordinairement il formoit un carré oblong, bâti cependant d'après des proportions différentes, et orné de cinq manières. La manière toscane étoit la plus simple, et n'avoit qu'un auvent. Dans le *tetrastylos*, cet auvent étoit soutenu aux quatre coins par autant de colonnes; le *displuviatus* n'avoit point d'auvent; le *testudinatus* étoit couvert : le *corinthien* passoit pour le plus magnifique, il y régnoit un portique tout autour. Les appartemens étoient situés sur les deux côtés longs de l'*atrium*. (*Voy.* ATRIUM.) En face de la porte d'entrée se présentoit le *tablinum*, ou les archives, par lesquelles on passoit dans la cour entourée d'un portique. Aux quatre faces de la cour se trouvoient différentes salles à manger, les salons de compagnie, quelques autres pièces, la bibliothèque, la collection des peintures et les bains. Telle étoit ordinairement la distribution des *maisons romaines;* elle varioit suivant l'état et les occupations de leurs propriétaires. Beaucoup de riches particuliers étalèrent à Rome, dans la construction et la distribution de

leur *maison*, un luxe et une profusion étonnantes. Lucullus fut un des premiers qui se distingua sous ce rapport. C'est d'après lui qu'on appeloit marbre *luculléen*, une espéce de marbre noir d'Ægypte, dont il avoit fait un emploi fréquent. Mamurra fit couvrir les murs des chambres de dalles de marbre, et n'avoit dans sa maison que des colonnes en marbre. La *maison* de Lépidus étoit la plus belle de Rome; l'esprit de profusion l'avoit porté à faire faire les seuils des portes en marbre de Numidie. Les *maisons* de Crassus, de Q. Catulus, et de L. Aquilius, sont également citées pour avoir été d'une grande magnificence. C'étoit une partie du luxe de ces temps de donner à sa *maison* un grand nombre d'étages. Cette manière vicieuse de construire s'est reproduite chez les peuples modernes, sur-tout dans les grandes villes. Pour remédier à l'insalubrité que cet usage entretenoit, Auguste ordonna qu'un bâtiment n'auroit jamais plus de soixante-dix pieds de hauteur. Dans la suite, Trajan borna même l'élévation à soixante pieds. Au reste, on doit dire que le goût, la forme, la disposition des appartemens chez les anciens, devoient différer suivant la richesse et les besoins des temps et des pays, et qu'ainsi il n'est pas facile de donner des notions très-exactes, même d'après les auteurs qui en ont parlé.

D'après ce qu'on a découvert à Herculanum et à l'ancienne Tusculum, Winckelmann a conjecturé que les *maisons* de leurs habitans étoient très-simples, et leurs appartemens fort bas et fort petits. A quelques appartemens de cette dernière ville, tenoit une anti-chambre dont la largeur ne passoit pas celle d'une allée étroite, et c'est-là que se tenoit le portier ou celui qui annonçoit ceux qui venoient visiter le maître. Cependant les *maisons* découvertes dans la ville de Pompéi méritent beaucoup d'attention, d'autant plus qu'étant entièrement déblayées, elles peuvent donner une idée exacte de la forme des habitations des anciens. Cette forme de *maison*, tant de Pompéi que des autres villes ensevelies, est en général carrée, de manière qu'elles forment au milieu une cour intérieure, autour de laquelle régnent les appartemens. Dans les cours des *maisons* ordinaires, il y avoit au-dessus et au-dessous du toit, un larmier ou une large saillie d'ais, pour y être à couvert de l'eau des gouttières. Cette cour intérieure se nommoit pour cela *impluvium*. V. ce mot.

Jusqu'à présent on n'a découvert en dedans de la porte de la ville, et à la droite de la rue pavée, que deux *maisons*. Leur entrée se trouve du côté de la rue. L'une d'elles a une grande porte, large d'environ sept pieds, qui conduit dans la cour interieure. De chaque côté il y a une porte large de plus de trois pieds; celle de la droite conduisoit aux appartemens d'en-haut, ainsi que cela paroît distinctement par quelques marches de l'escalier. Ces portes, qui mènent immédiatement de la rue aux appartemens d'en haut, sont encore très-communes en Italie. La cour intérieure, qui peut avoir au-delà de soixante-dix palmes romaines de long, est entièrement pavée en très-beau stuc, d'une espèce de mastic ou ciment avec du marbre pilé, et dans le goût dont étoient faits autrefois les planchers des palais de Venise, et comme on en voit dans la Villa, qui a appartenu au cardinal Alexandre Albani. De la cour on entre immédiatement dans cinq chambres, tant de l'un que de l'autre côté. Les seuils des portes de quelques-unes de ces chambres sont d'albâtre blanc. Les murs de toutes sont peints; quoiqu'on en ait déjà enlevé les meilleurs morceaux pour

le cabinet de Portici, il y reste néanmoins encore de beaux tableaux. La seconde *maison* qui tient immédiatement à la première, et qu'on a déblayée, possède encore dans une chambre des peintures plus belles que celles de l'autre *maison*. On a remarqué que toutes les chambres étoient voûtées; que les plus belles, et celles qui étoient entièrement peintes, tant des *maisons* de campagne que des habitations de la ville, ne recevoient le jour que par les portes, qu'on faisoit pour cela extrêmement hautes et larges.

Passant ensuite à ce qui concerne les *maisons* de l'Italie moderne, je dirai qu'avant Palladio l'architecture étoit réservée pour les seuls monumens. Mais il a fait voir qu'elle pouvoit, sans déroger, servir à la décoration des *maisons* particulières, qu'elle étoit propre à grandir, en apparence, une petite superficie, qu'elle seule pouvoit ennoblir l'étendue d'une façade, qui, sans elle, eût pu n'être que froide, languissante ou triviale; et en effet, cet habile maître sut donner l'aspect d'un palais à la plus mince habitation. La pl. 49 du *Recueil et parallèle des édifices anciens et modernes* de M. Durand, contient nombre d'hôtels, de maisons ou casins, la plupart à deux étages, et ornées de colonnes employées en portiques, en péristyles, ou seulement en décoration contre les façades. Tantôt ces portiques formant avant-corps, sont répétés aux deux étages; tantôt ils sont portés sur un soubassement ou sur un simple perron; tantôt enfin, cet ordre plus grand embrasse les deux étages, et présente ainsi une agréable variété; c'est un extrait de la décoration des temples, des thermes ou des théâtres antiques, appliquée avec goût à des *maisons* ou habitations particulières. On sent que les mêmes études ont dirigé la composition des plans, dont la simplicité fait le charme.

La plupart de ces bâtimens ont été fidèlement reproduits en Angleterre, où ils brillent d'un nouvel éclat au milieu de ces jardins vastes et soigneusement entretenus, qui leur forment un agréable cadre. Les Anglais ont adopté Palladio, comme nous avons suivi les ordres de Vignole, avec cette différence qu'ils ont copié les mêmes masses et tout l'ensemble de ses projets dans leur élégante simplicité, au lieu que nous avons appliqué les ordres de Vignole sur les formes les plus tourmentées, et que nous les avons long-temps surchargées des ornemens les plus bizarres et du plus mauvais goût. Les *maisons* de la pl. 50 offrent des plans de plus d'étendue, et particulièrement applicables à la campagne. Des colonnades de petits ordres, en aile, y accotent et font prééminer le corps-de-logis principal, que décore un portique en saillie, couronné d'un fronton. Enfin la pl. 51 offre encore un plus haut degré de richesse dans la composition des plans, par l'emploi des péristyles et des colonnades, et présente dans les façades un jeu de décoration séduisant et théâtral, par la manière dont les dépendances du palais sont groupées avec le corps-de-logis principal. Ce genre n'appartient qu'aux *maisons* ou habitations des princes ou de très-riches particuliers. Il est aisé de voir, pl. 52 du même recueil, que le style de *Scamozzi* est formé sur celui de Palladio, mais qu'il est reproduit par ce savant auteur avec beaucoup de sagesse et de pureté, tandis que celui d'*Inigo-Jones*, pl. 54, surnommé avec raison le Palladio de l'Angleterre, est une compilation de ses plans. Chez les modernes, comme parmi les anciens, la mode a beaucoup influé sur la distribution des appartemens. En Italie, leur caractère est noble, la décoration riche, et

le goût plus uniforme et moins variable que dans les autres pays. La chaleur du climat fait qu'on n'y bâtit que pour l'été ; et qu'on y aime les pièces *grandes* et spacieuses, disposées en enfilades, pour pouvoir être mieux aérées. En France, on avoit adopté d'abord les distributions intérieures d'appartemens et le genre de décorations usités en Italie pour les palais et même pour les *maisons* particulières ; mais la différence du climat a obligé de bâtir pour ainsi dire pour l'hiver, et fit bientôt renoncer aux grandes pièces. C'est sur-tout dans la distribution que l'architecte peut aujourd'hui montrer son intelligence, son goût, sa sagacité. Dans les palais on distingue trois sortes d'appartemens ; savoir, celui de commodité, celui de société, et celui de parade. L'appartement de *commodité* ou les *petits appartemens* servent à l'usage personnel des maîtres ; les pièces qui les composent sont d'une médiocre grandeur, et d'une moyenne hauteur ; elles communiquent avec les grands appartemens et sont éloignées des endroits bruyans. Les appartemens de *société* sont faits pour recevoir les personnes du dehors et les amis. Au moyen de pièces intermédiaires, ils se joignent aux appartemens *de parade*, réservés pour les plus brillantes décorations, pour les meubles les plus précieux, en un mot, pour les grandes cérémonies. Ces derniers doivent être spacieux et dans la plus belle exposition.

MAISON DE CAMPAGNE. Pour qu'une *maison de campagne* soit bien exposée, on doit la bâtir sur une éminence d'où l'on puisse découvrir le plus grand nombre d'objets qu'il sera possible, sans que néanmoins elle soit trop en prise au vent du nord. C'est sur les lieux élevés qu'on respire l'air le plus pur. On bâtit quelquefois sur l'extrémité des coteaux, et cette exposition est avantageuse par la variété des objets qu'elle présente à la vue. S'il faut de l'attention pour l'exposition d'un bâtiment, on ne doit pas avoir moins de prévoyance pour bien exposer les jardins qui les accompagnent, sur-tout ceux qui sont destinés au service de la maison, comme les potagers, les fruitiers, les vergers, etc. Le climat du lieu où l'on construit doit en cela servir de règle. Ainsi, dans un pays chaud, il faut chercher l'aspect du septentrion, par lequel la violence de la chaleur soit modérée : au contraire, dans un pays froid, on doit choisir l'aspect du midi, ayant toujours pour principe que, dans quelque situation que ce soit, on a besoin d'un soleil favorable, parce qu'il est l'ame de toutes les productions. Si l'on est dans un climat tempéré, comme aux environs de Paris et dans les provinces circonvoisines, on y trouve moins d'inconvéniens à surmonter, et l'on n'a guère besoin de précautions que pour quelques plantes étrangères ; et pour celles qui sont consacrées à la botanique, de même que pour quelques arbustes dont on pare les jardins, comme orangers, citronniers, grenadiers, oliviers, myrtes, etc., à l'usage desquels on bâtit des SERRES ou ORANGERIES. (*V.* ces deux mots.) On trouvera ce qui concerne les maisons de campagne des Romains au mot VILLA.

On peut consulter avec fruit, pour l'art de bâtir des maisons, outre les ouvrages que j'ai indiqués à l'article architecture, le *Cours d'architecture*, par BLONDEL. — Le *Parallèle d'architecture*, par DURAND. — L'*architecture civile* ou *maisons de ville et de campagne*, par DUBUT. — Le *Recueil des plus belles maisons d'Italie*, par PERCIER et FONTAINES. — Celui des plus *belles maisons de Paris*, par KRAFT. — Le *Recueil*

des plus beaux édifices, par Stieglitz. — Enfin le *Recueil d'ornemens et de décorations*, par Percier et Fontaines.

Maison d'arrêt, Maison de correction. *Voyez* Prison.

Maison carrée. On désigne par ce nom un édifice antique isolé, ayant la forme d'un carré long, qu'on admire à Nîmes, et qui est le monument le plus beau et le mieux conservé de l'architecture et de la sculpture romaine de ceux qui subsistent encore en France malgré les ravages du temps et des hommes. Ce bel édifice a douze toises de long, y compris le vestibule; l'intérieur a huit toises de long sur six de largeur et six d'élévation. L'entrée est du côté du septentrion. Les murs sont construits en belles pierres blanches, et épais de deux pieds; le soubassement qui étoit en pierres de taille ayant été endommagé, on lui en a substitué un autre qui couvre l'ancien soubassement, et forme une saillie sur le reste de l'édifice. En dehors, ce monument est orné de trente colonnes cannelées d'ordre corinthien, à plusieurs assises, sans qu'on apperçoive les joints. Elles sont placées sur des bases attiques, composées de quelques astragales; les moulures de la base sont rondes; toutes sont délicatement travaillées. Les feuilles d'olivier qui ornent les chapiteaux sont exécutées avec une grande délicatesse. Une rosace occupe toute la hauteur de l'abaque, qui est encore chargé d'autres ornemens. L'architrave a trois grandes bandes; la frise est remplie de feuillages sculptés avec art, la corniche est très-enrichie de belles sculptures.

Le vestibule qui précède l'entrée de l'édifice est ouvert de trois côtés, et soutenu par dix colonnes isolées entrant dans le nombre des trente. Six forment la face principale; le vestibule va jusqu'à la quatrième colonne, où commence le mur de l'édifice dans lequel les autres colonnes sont engagées.

Le fronton, dont le vestibule est surmonté, est sans ornemens. La frise et l'architrave n'en ont pas non plus; on y voit les places des trous où des crampons attachoient les lettres de bronze qui devoient avoir plus d'un demi-pouce de relief. L'inscription formoit deux lignes. Au fond du vestibule, on voit la porte d'entrée, ayant vingt-deux pieds de hauteur sur dix de largeur; aux côtés de l'entrée, on croit voir des traces qui indiquent qu'anciennement il y avoit des portes de bronze. Le plan du vestibule et du temple est élevé de cinq pieds au-dessus du rez-de-chaussée. On y montoit par un perron de douze marches, dans toute la largeur de la façade; aujourd'hui les marches n'occupent plus que la largeur de l'entre-colonnement du milieu de la façade. Le dessous du vestibule est voûté; ce souterrain est éclairé par des ouvertures en abat-jour. On y a découvert une galerie souterraine, dont on a prétendu faussement qu'elle aboutissoit à Arles. C'étoit un débouché des égouts de la ville. La maison carrée est défigurée aujourd'hui par une couverture à dos d'âne, avec des lucarnes semblables à celles des greniers à foin, et qui servent à éclairer l'intérieur. Il paroît qu'anciennement la porte seule servoit à introduire la clarté dans l'intérieur.

Les architectes qui ont examiné la Maison carrée y ont trouvé quelques défauts ou irrégularités, tels que le nombre inégal des modillons, qui de plus ne répondent pas aux chapiteaux, à l'exception de ceux des quatre colonnes des angles, ce qui est contre les règles de la bonne architecture. Il en est de même des denticules et des oves. Les pierres paroissent avoir été tirées de différentes carrières.

Les opinions des auteurs diffèrent sur la destination de cet édifice; on en a fait un capitole, un prétoire, un temple. Cette dernière opinion paroît la seule admissible. La Maison carrée a en effet tous les caractères d'un temple; sa figure d'un carré oblong, et son portique ouvert se retrouvent dans la plupart des petits temples, entr'autres à ceux de Minerve et de Thésée à Athènes. Les lettres de métal de l'inscription ayant disparu, on ne s'accordoit pas non plus sur sa dédicace. Peiresc, Ménard, Lorenzi ont sans succès cherché à déchiffrer l'inscription à l'aide des trous qui avoient servi à fixer les lettres. M. Séguier a été plus heureux; il obtint de faire établir un échafaudage, et voici, selon lui, l'inscription qui avoit été sur la maison carrée : C. CÆSARI AUGUSTI FILIO CONSULI, LUCIO CÆSARI AUGUSTI FILIO CONSULI DESIGNATO PRINCIPIBUS IUVENTUTIS. Caius et Lucius Cæsar, fils de Vipsanius Agrippa et de Livie, fille d'Auguste et de Scribonia, furent adoptés par Auguste. Caius Julius Cæsar fut désigné Cæsar à l'âge de 14 ans; il reçut la même année le titre de prince de la jeunesse : ce fut le premier qui obtint ce titre. Lucius Cæsar reçut bientôt le même honneur, et fut désigné consul. Caïus parvint cinq ans après au consulat, l'an de Rome 754, la première de l'ère vulgaire. C'est donc là l'époque de l'érection de ce temple. Il fut bâti pour honorer Auguste dans la personne de ses fils adoptifs, et il paroît que la ville de Nîmes avoit pris Lucius et Caius Cæsar pour patrons. Ils moururent bientôt après, et ce fut dans ce temple qu'on rendit les honneurs à leur mémoire.

La belle conservation de ce monument est un phénomène vraiment singulier, et on seroit tenté de croire qu'il a été respecté à cause de sa beauté. Colbert forma le projet de le transporter à Versailles; on devoit numéroter les pierres, et reconstruire cet édifice dans la résidence du roi; mais les architectes jugèrent l'exécution impossible. Les Augustins étant devenus propriétaire du terrein, adossèrent leur couvent à l'édifice, et bâtirent dans l'interieur une église, qui heureusement s'y trouve tout isolée, et ne touche pas à la bâtisse antique. Depuis quelques années le couvent est démoli, et la maison carrée est isolée de tous les côtés; il reste encore l'église de l'intérieur et le toit moderne, qui déparent ce bel édifice. La Maison carrée est gravée dans une multitude d'ouvrages. Celui qui en a donné les meilleures gravures et les plus détaillées, est CLERISSEAU, dans le premier cahier de ses *Antiquités de la France.*

MAISON DE DRUIDE. On a donné ce nom en Angleterre et dans d'autres endroits, à ces singulières constructions que nous appelons PIERRES LEVÉES. *Voyez* ce mot.

MAISONS-DE-VILLE, HÔTEL-DE-VILLE. Les *maisons-de-ville* sont des édifices qui remplissent, chez les modernes, à-peu-près le même usage que les basiliques chez les anciens. En France, ces édifices ont pris, depuis 1790, le nom de *maisons communes*. C'est ordinairement par leur caractère et leur importance, par leur étendue et par le degré de richesse auquel ils sont portés, que le voyageur peut juger, au premier aspect, de l'opulence et du goût des habitans de la cité. L'hôtel-de-ville est le plus souvent situé sur la place publique qui répond au *Forum* des anciens; assez ordinairement les marchés s'y tiennent. La flèche élevée, consacrée par l'usage au sommet de leur façade, annonce, dès la porte de la ville, un point central et commun. Les divers usages auxquels un hôtel-de-ville est consacré, ont formé le programme

de ce monument, et contribuent à lui assigner ce caractère de bannalité qui doit être empreint pour ainsi dire dans la contexture de son plan et sur l'ensemble de son élévation ; ainsi, au rez-de-chaussée, des cours, des portiques et de larges escaliers conduisent à des salles très-vastes pratiquées au premier étage ; un grand nombre d'ouvertures, soit en arcades, soit en croisées, percées à tous les plans de l'édifice, sont des besoins commandés par l'usage ; dans les événemens ou dans les fêtes elles satisfont la curiosité de tous, et se prêtent aux divers effets que peut produire l'architecture par les illuminations ou par les décorations provisoires dont il est ordinaire de la parer lors des cérémonies publiques. M. Durand, architecte, dans son *Recueil et Parallèle des édifices anciens et modernes*, a fait graver, pl. 17, les dessins et les plans de plusieurs *maisons-de-ville*. Celle de Bruxelles date de plus de quatre cents ans ; elle est d'un style gothique-saxon, qui présente beaucoup d'unité, d'accord et de simplicité dans le plan et même dans les lignes de sa façade ; les richesses y sont distribuées avec ordre et symétrie ; le système pyramidal y est soutenu dans toutes ses parties; il offre à l'œil une légèreté d'exécution qui n'exclut point la solidité. La flèche du milieu est d'un style plus mâle; elle porte l'empreinte du style lombard moderne. En effet, le couronnement du dôme de Milan semble avoir servi de modèle à l'architecte de cette *maison commune*. La petite *maison-de-ville* d'Oudenarde est d'un genre plus délicat et plus orné; on y apperçoit la nuance du passage d'un gothique-mauresque aux formes de l'antique, et le siècle de la renaissance s'y fait déjà sentir. Le système d'architecture des édifices précédens est totalement changé dans les trois *maisons-de-ville* d'Amsterdam, d'Anvers et de Maëstricht. Le retour vers le goût italien y est bien caractérisé par l'emploi des ordres romains, exécutés dans de justes proportions, par une ordonnance sage et soutenue, et par un caractère convenable à la destination de ces édifices. Ceux-ci réunissent à l'étendue des masses des formes nobles et un degré de richesse analogue à l'opulence des cités qu'ils représentent en quelque sorte. Je remarquerai que l'hôtel-de-ville d'Amsterdam, bâti par *J. Van-Campen*, architecte, en 1648, a été enrichi de sculpture d'un excellent style et d'une belle exécution, par *Artus Quellius*, habile statuaire. La description détaillée de cet édifice forme un volume in-fol. imprimé à Amsterdam en deux parties. *Hubert Quellius* a rendu par des planches à l'eau-forte tous les bas-reliefs que son frère y a exécutés en marbre dans un très-bon style : ceux des frontons, entr'autres, sont d'une riche composition ; ils ont près de quatorze toises de long sur dix-huit pieds de hauteur. L'un d'eux, dont le sujet poétique et gracieux représente l'hommage rendu à la ville d'Amsterdam par Neptune et Amphitrite, accompagnés de Naïades et de Tritons, est d'une superbe exécution. Les autres monumens de cette espèce, tels que la *maison-de-ville* de Givet, celle de Neufchâtel, etc., tracées sur la planche ci-dessus indiquée, sont des productions récentes qui prouvent que le goût du simple, de l'utile, a triomphé de ce style mesquin et puéril dont les commencemens du règne de Louis XV ont fourni tant de ridicules exemples. Ces bâtimens, d'une moyenne étendue, annoncent le retour bien marqué vers le style antique, et doivent servir de modèles aux artistes chargés de la construction des édifices de ce genre.

Maître. Ce mot, dans la langue des arts libéraux, a souvent la même signification que dans celle des arts méchaniques ; ainsi on entend par *maître*, l'artiste qui donne des leçons de son art. *Maître* signifie aussi un artiste assez distingué par ses talens, pour que ses ouvrages puissent servir de modèles aux élèves, et même aux professeurs de l'art. Sans les *maîtres*, l'étude de la nature réduiroit l'artiste au même point où se trouva le premier inventeur de l'art. Dans un siècle qui en a suivi tant d'autres où les arts ont été cultivés, il faut s'éclairer par l'expérience de tous les siècles passés. C'est cette expérience qui nous apprend à voir la nature ; elle se découvre à tous les yeux ; mais il faut que les yeux apprennent à la lire. Elle nous offre le spectacle des plus belles formes, mais ce sont les *maîtres* qui nous enseignent à les discerner. Chacun d'eux a sa méthode ; celle que tint Batista Naldini étoit de faire dessiner à ses élèves les plâtres de Michel-Ange, et de leur donner ensuite à copier ses propres tableaux, lorsqu'ils étoient finis. Il passe pour avoir été jaloux de sa manière, au point de n'admettre qui que ce fût dans son atelier pendant les heures du travail. On reproche à ses élèves beaucoup de roideur ; peu eurent la touche hardie et le coloris de leur *maître*. Les *maîtres* de l'école romaine adoptèrent différens principes. Quelques-uns, comme Caravage, n'enseignèrent point d'après les marbres ou les autres monumens qu'il avoit sous la main. D'autres suivirent les disciples de Raphaël, et faisoient étudier les marbres antiques. Les jeunes étudians, accoutumés à dessiner les statues et les bas-reliefs, et à voir toujours sous leurs yeux des objets bien prononcés, en transportoient facilement les formes sur le bois ou sur la toile. C'est ce qui a donné aux ouvrages de ces différens *maîtres* un caractère d'antique et de beau idéal qu'on ne rencontre pas à un si haut degré dans d'autres productions. Cette méthode, quoiqu'avantageuse, ne fut pas sans inconvénient, car nécessairement elle conduisoit, dit Lanzi, *a formar figure che tengono dello statuito* ; c'est-à-dire, à donner aux figures un air de statue. Elles sont belles, achevées si l'on veut, mais elles conservent un ton roide et peu animé. Jules Romain avoit coutume de préparer des cartons, et d'en faire exécuter les dessins par ses élèves. Il repassoit ensuite leur travail, et en corrigeoit les défauts. Ses cartons étoient composés d'après les marbres antiques, les bustes, les bas-reliefs et les statues. Concluons au reste que l'art s'apprend mieux par l'inspection des ouvrages, qu'en lisant ou en écoutant les principes qui en ont été déduits. Ces principes ne font qu'avertir, c'est au discernement à reconnoître ce qui est excellent, ce qui est ordinaire, et ce qui est défectueux. *Voyez* École, Imitation, Instruction, Modèle, Peintres.

On appelle en général *vieux maîtres*, les graveurs qui ont travaillé en Allemagne peu après la découverte de la gravure au burin. *Voy.* Gravure.

On désigne, par le mot *petits maîtres*, plusieurs élèves d'Albert Dürer, qui se sont appliqués surtout à exécuter des petites estampes, regardées par les connoisseurs comme des petits chef-d'œuvres ; tels sont *Barthel* et *Hans Sebald Beham*, *Grégoire Peins*, appelé faussement *George Pentz* ; *Henri Aldegrever*, etc. Dans les compositions de ces artistes on a trouvé de l'intelligence, de l'expression, et un burin d'une extrême netteté. *Voy.* Gravure.

Maître a chanter. Musicien qui enseigne à lire la musique vocale

et à chanter sur la note. Les fonctions du maître à chanter se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par la légèreté, soit par la manière de renforcer et d'adoucir les sons, et d'apprendre à les ménager et à les modifier avec tout l'art possible. Le second objet regarde l'étude des signes, c'est-à-dire, l'art de lire la note sur le papier, et l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de musique. Une troisième partie des fonctions du maître à chanter regarde la connoissance de la langue, sur-tout des accens, de la quantité et de la meilleure manière de prononcer, parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le chant que dans la parole, et qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique et plus agréable de marquer la prosodie et les accens.

MAÎTRESSE ARCHE. *Voyez* ARCHE.

MAJUSCULES. On appelle ainsi les grandes lettres ; on les emploie ordinairement au commencement des chapitres. Souvent, dans le moyen âge, elles étoient accompagnées de fleurs et d'ornemens. *Voyez* LETTRES.

MALACHITE. C'est un oxyde de cuivre, tantôt mameloné, tantôt formant des zônes, et d'un vert plus ou moins foncé, approchant de celui de la feuille des plantes malvacées, ce qui lui a fait donner le nom que les Grecs lui ont imposé. Elle forme dans la nature des concrétions ou des stalactites.

Cette substance très-tendre n'est pas bien propre à la gravure. Il n'est pas aisé de dire comment Pline a écrit qu'aucune gravure en creux ne rend aussi bien une empreinte que celle faite sur la malachite. Nous ne possédons aucun ouvrage antique en malachite ; les graveurs modernes ne s'en servent pas. On ne l'emploie que pour faire des boîtes et des bijoux.

MALADERIE. *V.* HÔPITAL.

MALE, se dit dans les arts, de tout ce qui est fort, vigoureux, bien nourri : on le dit des compositions d'architecture et de dessin, qui ont le caractère noble et majestueux ; on le dit encore de la touche du pinceau, qui est ferme, hardie, vigoureuse, et d'un bel empâtement de couleur.

MALFAÇON, se dit, dans les différens travaux de bâtiment, de tout défaut de matière ou de construction, provenant ou de l'épargne, ou de l'infidélité, ou de l'ignorance, ou de la négligence de l'ouvrier.

MALLÉABLE, se dit de toute matière qui peut être battue, forgée, étendue à froid sous le marteau, sans se briser, comme l'or, l'argent, le plomb, le cuivre, et certaines qualités de fer.

MALLEATOR. Une inscription publiée par Gruter, pag. 1066, n°. 5, porte ce mot, qui désigne le monnoyeur dont la fonction étoit de frapper sur les coins avec un maillet. Le même auteur rapporte, pag. 1070, n°. 1, une autre inscription où on lit : *signatores*, *suppostores*, malleatores *monetæ*. Tous les ouvriers de la monnoie sont ici désignés : les graveurs des coins, *signatores* ; les plaçeurs des flaons entre les coins, *suppostores* ; et enfin les frappeurs, *malleatores*.

MALTHA ; ce mot désignoit, dans l'antiquité, un ciment, un corps glutineux, qui avoit la faculté de lier les corps les uns aux autres. Les anciens font mention de deux sortes de ciment, le naturel et le factice ; celui-ci qui étoit fort en usage, étoit composé de poix, de cire, de plâtre

et de graisse. Une autre espèce dont les Romains se servoient pour plâtrer et blanchir les murs intérieurs de leurs aqueducs, étoit faite de chaux éteinte dans du vin, et incorporée avec de la poix fondue et des figues fraîches. Le *maltha* naturel est une espèce de bitume, avec lequel les Asiatiques enduisent leurs murailles. Lorsqu'il a une fois pris feu, l'eau ne peut plus l'éteindre, et elle ne sert au contraire qu'à le faire brûler avec plus d'ardeur.

Maltum. *Voy.* Email.

Manches. Suivant Winckelmann, les *manches* longues et étroites ne se trouvent pas chez les Grecs et les Romains aux figures d'hommes, à l'exception de celles des personnages de théâtre. Les seuls acteurs comiques ou tragiques sont ajustés d'habits d'hommes avec ces sortes de manches, comme on le voit à une figure tragique dans les *Pitture d'Ercol.* tom. IV, tab. 41; sur un bas-relief publié par Winckelmann dans ses *Monumenti inediti*, nº. 189, et à l'Apollon citharoede du Musée Napoléon. Les esclaves dans les comédies portent dessus l'habillement à longues *manches* étroites, une casaque courte avec des demi-manches, ce qu'on peut remarquer *Pitt. Ercol.* t. IV, tab. 33. Les *manches* longues et étroites sont données à toutes les figures phrygiennes, ainsi que le prouvent les belles statues de Pâris, et d'autres figures du même berger, tant sur les bas-reliefs, que sur les pierres gravées. Cybèle, comme divinité phrygienne, est toujours représentée avec des *manches* de cette forme. Isis est la seule divinité étrangère qui soit ainsi figurée. Les nations barbares sont ordinairement désignées par des figures ajustées à la phrygienne, ayant les bras revêtus de *manches* fort longues. Les femmes portoient quelquefois des robes avec des *manches* étroites et cousues, qui venoient jusqu'aux poignets. C'est ainsi qu'est vêtue l'aînée des deux plus belles filles de Niobé. Sur les vases peints, on trouve encore un plus grand nombre de figures ajustées de cette manière.

Manche; c'est la partie adaptée à un instrument pour s'en servir. Les anciens, pour les *manches* de couteaux, pour les poignées d'épées, etc. employoient ordinairement l'ivoire et l'os. Il s'en est conservé plusieurs dont les uns représentent des figures d'hommes; les autres, des têtes d'animaux; d'autres, des monstres ou des figures allégoriques. Buonarroti, dans le discours préliminaire de ses *Osservazioni sopra medaglioni antichi*, pag. XXIV, parle d'un couteau dont le *manche* représentoit Empuse, posée sur un seul pied. (Voy. *mon Dictionn. Mytholog.*) Il cite aussi deux autres *manches* ayant la forme d'une victoire. Le même auteur appuyé du témoignage de Pausanias, de Pline et d'Eustathe, ajoute que les *manches* et les pommeaux ou poignées d'épées des grands et des généraux, étoient faits de jaspe, et ornés de pierres précieuses. Caylus, *Rec. d'Antiq.* tom. I, pl. 92, a publié un *manche* de bronze d'un beau travail, terminé par une tête de bélier. On en voit deux dans le tom. VII du même Recueil; l'un pl. 49, représente un porc assis sur son train de derrière; et l'autre, pl. 52, est la tête d'un lion accroupi sur les pattes de devant.

Mandoline. Instrument dans le genre du Luth et de la Guitare (*Voy.* ces mots), plus petit que tous deux et rond comme le premier, il a le manche comme le second. La *mandoline* se tient de la main gauche comme le Violon (*Voy.* ce mot), et l'on en tire des sons par le moyen d'une plume qu'on tient avec l'extrémité du pouce et de l'index; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce,

sans serrer la plume, ni trop ni trop peu. Ensuite on pose le plat du bras sur la mandoline, en le jetant un peu en dehors. La *mandoline* n'a que quatre cordes qui sont accordées comme celles du violon. En Italie, il y a des *mandolines* à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie suivant les différens maîtres. Denis a composé une excellente *méthode pour la mandoline*.

Mandore. Cet instrument de musique est une espèce de luth, composé pour l'ordinaire de quatre cordes, dont la première qui est la plus déliée, se nomme chanterelle; les autres qui la suivent vont toujours en augmentant de grosseur. Sa longueur est d'un pied et demi. Quant à l'accord, il se fait de quinte en quarte, c'est-à-dire, que la quatrième corde est à la quinte de la troisième; la troisième à la quarte de la seconde; et la seconde à la quinte de la chanterelle. On abaisse quelquefois la chanterelle d'un ton, afin qu'elle fasse la quarte avec la troisième corde, ce qu'on appelle accorder à corde avalée. Souvent aussi l'on abaisse la chanterelle et la troisième corde d'une tierce majeure pour faire l'accord en tierce. Cet instrument peut aussi être monté à l'unisson: la *mandore* n'est guère d'usage aujourd'hui.

Manége, lieu propre à l'équitation. Les différens peuples s'exerçoient à monter à cheval sur les routes et dans les champs; les Romains avoient auprès de leurs habitations un lieu destiné à cet exercice. « Le manége de ma maison de campagne, dit Pline, est ouvert par le milieu, et s'offre d'abord tout entier à la vue de ceux qui entrent; il est entouré de platanes, et ces platanes sont revêtus de lierre. Ainsi le haut de ces arbres est verd de son propre feuillage, le bas est verd d'un feuillage étranger. Ce lierre court autour du tronc et des branches, et passant d'un platane à l'autre, les lie ensemble. Entre ces platanes sont des buis; et ces buis sont par-dehors environnés de lauriers, qui mêlent leur ombrage à celui des platanes.

» L'allée du manége est droite; mais à son extrémité elle change de figure, et se termine en demi-cercle. Ce manége est entouré et couvert de cyprès, qui en rendent l'ombrage plus épais et plus sombre. Les allées en rond qui sont au-dedans (car il y en a plusieurs les unes dans les autres), reçoivent un jour très-pur et très-clair. Les roses s'y offrent par-tout; et un agréable soleil y corrige la trop grande fraîcheur de l'ombre. Au sortir de ces allées rondes et redoublées, on rentre dans l'allée droite, qui des deux côtés en a beaucoup d'autres séparées par des buis. Là, est une petite prairie; ici, le buis même est taillé en mille figures différentes, quelquefois en lettres qui expriment tantôt le nom du maître, tantôt celui de l'ouvrier. Entre ces buis, vous voyez successivement des petites pyramides et des pommiers ».

Aujourd'hui les manéges sont de grands emplacemens circulaires dont le sol est couvert de sable fin, et qui sont éclairés par en haut; tel est celui dans lequel Franconi donne ses représentations. Parmi les manéges destinés à l'instruction de la jeunesse, on cite principalement celui qui a été bâti par S. A. S. M. le duc de Saxe-Gotha: il est remarquable par le goût qui a présidé à sa décoration.

Maneros; nom donné par les Ægyptiens à une chanson lugubre, qui étoit en usage chez les Grecs sous le nom de Linos (*Voyez* ce mot). Elle doit son origine, selon Hérodote, à la mort prématurée de Manéros, fils unique du premier roi d'Ægypte, dont les Ægyptiens honorèrent la mémoire par ce chant

lugubre, auquel ils donnèrent son nom.

Mangouste. *Voyez* Ichneumon.

Manichordion. C'est une espèce d'épinette ou de clavecin, autrefois en usage. Il a son clavier composé de cinquante touches en soixante-dix cordes qui portent sur cinq chevalets, dont le premier est plus haut, et les autres vont en diminuant. Il y a vingt cordes doubles à l'unisson; ainsi chaque marche ou sautereau n'a point la sienne particulière. On a appelé cet instrument *épinette sourde* ou *muette*, parce que le son en est étouffé par les morceaux de drap qui garnissent les sautereaux. La Borde prétend que le *clavicorde* dont parle Scaliger, et auquel cependant il ne donne que trente-cinq cordes, est le même que le *manichordion*.

Maniement. C'est, en général, l'art de manier les matières sur lesquelles et avec lesquelles on travaille. La peinture, proprement dite, et indépendamment des parties qui appartiennent à l'art, étant un métier qui consiste à employer les couleurs à l'aide du pinceau, un bon *maniement* de pinceau est essentiel à ce métier. Un peintre qui fait des ouvrages estimables à d'autres égards, et qui cependant n'a qu'un mauvais *maniement* de pinceau, est un peintre habile, mais qui ne possède pas le métier de son art. Il est douteux que les Grecs eussent, dans le temps d'Apelles, ce que nous nommons un beau *maniement* de pinceau, lorsque cet artiste célèbre disputoit avec Protogenes à qui traceroit les Lignes (*V.* ce mot.) les plus fines. On sait que depuis la renaissance des arts, les grands maîtres des écoles romaine et florentine n'ont pas excellé dans cette partie, et qu'elle n'a été portée à la plus haute perfection que par des écoles inférieures. On peut encore observer que la peinture a dégénéré, quand cette partie du métier est devenue plus séduisante. Néanmoins il ne faut pas la négliger, sur-tout dans les ouvrages qui doivent être exposés près de l'œil du spectateur. A présent que le métier est devenu familier, on ne pardonne pas à l'artiste de le posséder foiblement.

On dit au figuré qu'un peintre sait bien *manier* ses couleurs, que les couleurs sont bien *maniées* dans un tableau. On dit encore qu'un peintre a bien *manié* son sujet, pour faire entendre qu'il s'en est rendu maître, comme d'une substance molle ou flexible qu'on *manie* à son gré.

Manière, se dit, dans les arts, de la méthode de composer et d'opérer d'un artiste, de la façon d'inventer, de concevoir et d'exprimer une chose; enfin de ce qui caractérise et fait distinguer les ouvrages des artistes, et même d'une école. La *manière* d'un peintre, celle d'un sculpteur, sont proprement leur style, leur faire. *Manière*, dans un sens moins favorable, signifie la coutume vicieuse des mauvais peintres, de se copier eux-mêmes en s'éloignant de la nature et du vrai; c'est ce qu'on appelle *tomber dans la manière*. Dans quelque sens que l'on entende le mot *manière*, celle d'un maître n'est jamais ce qu'on doit prendre de lui: l'artiste qui cherche à imiter la *manière* d'un autre, y joint encore nécessairement quelque chose d'une *manière* qui lui est particulière, et son ouvrage qui devroit être une imitation la plus voisine possible de la nature, s'en éloignera doublement.

On distingue différentes *manières*: on appelle *forte* et *ressentie*, celle des figures dont les muscles sont fortement exprimés, dont les contours sont bien prononcés, et les expressions fières et terribles; telle est celle de Michel-Ange et

des Carraches; la manière est *douce* et *correcte*, lorsque les contours sont grands, naturels, coulans et faciles; elle devient *barbare*, quand elle n'est réglée par aucune étude de l'antique, et qu'elle n'offre que des idées de caprice et ignobles; cette *manière* a infecté les arts depuis l'an 600, jusqu'en 1450 environ. On appelle *manière grande*, ces savantes compositions où les contours sont plus fortement exprimés que dans la nature, et où il règne un air de franchise et de majesté. On dit encore une manière *mesquine*, *chargée*, *lourde* ou *pesante*. (*Voy*. Mesquin, Chargé, Lourd et Pesant.) La *manière moderne* est celle qui a pour objet l'imitation de la nature; elle a été renouvelée par Léonard de Vinci, et a persévéré jusqu'à présent.

On distingue dans les ouvrages d'un peintre trois *manières*, que l'on appelle aussi *temps*: la première est celle qu'il se forme dans la jeunesse sous la discipline d'un maître, et qui se conserve long-temps, bonne ou mauvaise; la seconde est celle qu'il se fait à lui-même, et qui lui devient propre; la troisième est celle qui dégénère lorsqu'il devient vieux.

Une grande partie de ce que Reynolds, dans ses discours et dans ses notes sur la traduction de Dufresnoy par Mason, a dit des différens styles en peinture, peut aussi s'appliquer aux *manières*. Dans les *Conversations sur la peinture*, par de Pile, on trouve différentes observations sur ce qui donne origine à des manières particulières, sur les moyens à employer pour se défaire des mauvaises manières dans les arts, etc.

Manière noire. On est peu d'accord sur le véritable inventeur de cette méthode de graver: les uns l'attribuent au prince palatin *Rupert* ou *Robert*, qui pendant long-temps a vécu en Angleterre; les autres, au colonel de *Siegen*: mais l'opinion commune est qu'elle prit naissance en Angleterre (*V*. Gravure). Pour opérer, on se sert d'un premier outil nommé *berceau*; il est de forme circulaire, et d'un côté un bizeau sur lequel sont gravés plusieurs traits droits, placés fort près les uns des autres. On promène l'outil sur toute la planche du haut en bas, puis de droite à gauche, ce qui forme des petits carrés, qu'on traverse ensuite de lignes diagonales en différens sens, opération qu'on doit renouveler plusieurs fois. Il faut sur-tout avoir soin que le grain soit d'un velouté égal et bien moelleux. La gravure en taille-douce emploie le burin pour former les traits et les ombres, en épargnant les clairs; tandis que la *manière noire* se sert d'un outil qu'on appelle *racloir*, pour tirer les objets de l'obscurité, en leur distribuant peu à peu les lumières qui leur conviennent. Il faut, pour cette sorte de gravure, imiter les peintres, c'est-à-dire, qu'on doit commencer par faire le couler ou la première couche, avec de larges parties, pour finir ensuite l'ouvrage. Après avoir tiré une épreuve, on pourra donner les restans, et terminer ainsi avec patience chaque partie, ce qui ne demande ni beaucoup de temps, ni beaucoup d'étude, mais seulement un peu d'attention. Cet art est propre à représenter les plantes, les fleurs, les fruits, les vases d'or, d'argent et de crystal, les armes, etc. même le portrait, parce que les gravures à la *manière noire* n'ont pas ce luisant qui rend le nud, gravé au burin, peu naturel; on doit préférer ce genre de gravure à tous les autres, pour représenter les fantômes, les enchantemens, les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'une bougie, d'un flambeau, du feu, en un mot, tous les effets de nuit, ce-

qui, selon Lairesse, lui a fait donner avec raison le nom qu'il porte. Le même auteur observe qu'il est impossible de rendre ces différens objets aussi parfaitement par le burin ou par la pointe, que par le racloir.

La *manière noire* est très-facile à apprendre, mais principalement pour ceux qui sont accoutumés à dessiner sur papier bleu; car il n'y a pas de différence entre le ratissage de la planche et les rehauts à faire sur le papier, en commençant, ainsi que je l'ai dit, par les plus fortes lumières, et épargnant les ombres. Elle est plus prompte, plus expéditive que l'eau-forte et le burin. En propreté, la *manière noire* égale la peinture la plus belle, la plus moelleuse, dont cependant elle ne peut atteindre le coloris. On n'en tire pas un si grand nombre de bonnes épreuves que de la taille-douce; cent à cent cinquante bonnes épreuves, deux cents lorsque le travail a peu de finesse, fatiguent la planche au point qu'il faut la retoucher; mais la prestesse avec laquelle elle s'exécute, remédie en quelque sorte à cet inconvénient. A force de soin et de réparation, un habile imprimeur peut tirer jusqu'à quatre cents épreuves passables; les premières ne sont pas les meilleures, parce qu'elles sont trop noires et qu'elles montrent trop d'âcretés. Les plus belles sont ordinairement celles depuis cinquante jusqu'à cent. Alors les points âcres du fond se sont perdus, et pourtant la planche a conservé encore de la force et de l'éclat. Enfin, c'est de toutes les gravures celle qui colore le plus, et qui est capable du plus grand effet par l'union et l'obscurité qu'elle laisse dans les masses; mais elle manque de fermeté: ce qui fait qu'elle n'est pas bonne pour l'histoire, l'architecture, le bas-relief et le paysage, qui s'exécutent mieux au burin (*Voy.* GRAVURE). Rembrandt, après avoir vu quelques-uns des premiers morceaux en *manière noire*, a sans doute remarqué les heureuses combinaisons des plus beaux effets de jours et d'ombres dont ce genre de gravure est susceptible. Ce bel effet dut nécessairement exciter son admiration. Il chercha à en produire un semblable par le moyen de l'eau-forte, en croisant les tailles dans tous les sens, et son génie sut si bien vaincre les difficultés que ses chef-d'œuvres, relativement au clair-obscur, surpassent tout ce que la *manière noire* peut produire.

Sur la *manière noire*, ses propriétés et son caractère, on peut consulter le chapitre XV de la première partie de l'ouvrage de *Joachim* DE SANDRART, intitulé: *Academia della Architettura, scultura e Pittura*; — le sixième chapitre de la *Sculptura, or history and art of chalcographie*, etc. par *John* EVELYN, Lond. 1662; nouv. édit. 1755; — le neuvième chapitre du treizième livre du *Grand Livre des Peintres*, par LAIRESSE; — L'auteur de la *Sculptura Historico-technica*, traite de la gravure en *maniere noire* à la pag. 109 et suiv. de l'édit. de 1770; — COCHIN en a traité à la pag. 177, de son édition de la *manière de graver à l'eau-forte*, par *Abr.* BOSSE, publiée en 1758; — GILPIN, dans ses *Essay upon Prints*, dont la seconde édition a paru in-8°., Londres, 1768; — *C. F.* PRANGE, dans le premier volume de son *Essai d'une Académie des Arts du dessin*; etc. Sur l'histoire de cet art, on peut consulter: *A history of the art of Engraving in Mezzotinto, from its origin to the present times*. Winch. 1786, in-8°.

Les maîtres les plus célèbres dans ce genre de gravure sont: *Val.* VAILLANT, mort en 1677; — *Fr.* PLACE, en 1665, il est le premier anglais qui donna des ouvrages de

ce genre ; — *Gérard* VALCK, en 1677 ; — *A.* BLOOTELING, en 1690 ; — *André* WOLFGANG, mort en 1716, il fit à Augsbourg les premiers essais en ce genre, mais il ne porta pas son art à un certain degré de perfection ; — *George* WHITE fut le premier qui combina la gravure à l'eau-forte avec celle en manière noire ; — *John* SMITH, vers 1720 ; — *Christophe* WEIGEL, mort en 1725 ; — *Elie-Christophe* HEISS, mort en 1731 ; — *Bernard* VOGEL, mort en 1737 ; — *Edouard* KIRKALL, qui vivoit à la même époque, combina la manière noire avec la gravure à l'eau-forte et celle en bois ; — *Nic.* VERCOLIN, mort en 1746 ; — *John* FABER, mort en 1755 ; — *Pierre* DE BLANK, mort en 1760 ; — *Richard* HOUSTON, mort en 1760 ; — *Théod.* FRY, mort en 1762 ; — *Val.-Daniel* PREISSLER, mort en 1765 ; — ARDELL, mort en 1765 ; — *J.-J.* HAID, mort en 1767 ; *Jos.* BOYDEL ; WATSON ; *Jean* DIXON ; *Guill.* DICKINSON ; *Rich.* EARLOM ; *C.-H.* HODGES ; *Val.* GREEN ; JUKES ; *J.* WALKER ; *J.-R.* SMITH ; *W.* PETHER, *H.* HUDSON ; *W.* WARD ; *H.* BERCHE ; *R.* POLLARD, *J.* JONES ; *J.* WRIGHT ; GRAHAM, et beaucoup d'autres, la plupart anglais.

MANIÉRÉ, se prend généralement en mauvaise part. On le dit d'un homme, du style d'un auteur, d'un morceau de musique, d'une statue, etc. Ce mot désigne que les objets dont on parle, ont de l'affectation, de la recherche dans le caractère et dans les formes. Le *maniéré* est donc une imitation vicieuse de la simplicité, du naturel, de la noblesse et des graces. En peinture, il est un *maniéré*, qui provient du mécanisme de l'art : c'est le *faire* contracté par chaque peintre, et qui devient le signe auquel on reconnoît leurs ouvrages. *Voy.* MANIÈRE.

MANIÉRISTE. D'après différens passages de Lanzi, *Storia pittorica*, ce mot ne doit s'entendre que du peintre qui imite, qui suit la manière des maîtres d'une école; c'est un sectaire en peinture. *Maniériste*, même en ce sens, est plus italien que français ; et, malgré l'autorité de quelques lexicographes, il ne peut être employé dans le sens de MANIÉRÉ (*Voy.* ce mot). Les Italiens diront d'un maître, qu'il introduit un *maniérisme*, c'est-à-dire, un genre qui, en quelque sorte, fait secte ; expression qui n'est point dans notre langue. *Voy.* ECOLE, MAÎTRE.

MANIPULE. Le *manipule* étoit un corps d'infanterie romaine, qui, du temps de Romulus, formoit la dixième partie d'une LÉGION (*V.* ce mot). Ce nom lui venoit de l'enseigne, *manipulus*, qui étoit à sa tête, et qui consistoit, dans les commencemens, en une botte d'herbe ou de foin, attachée au haut d'une perche. A ce signe, les Romains substituèrent des figures d'animaux. *Voy.* ENSEIGNE.

MANNEQUIN. C'est une figure factice de bois, d'osier, de carton ou de cire, dont les membres sont mobiles dans toutes leurs jointures, et subissent tous les mouvemens que le peintre veut leur donner, soit pour disposer des draperies, soit pour dessiner quelqu'attitude. Le *mannequin* a été imaginé pour vaincre la difficulté qu'oppose à une parfaite imitation cette mobilité naturelle qui empêche une figure vivante de demeurer dans une assiette invariable.

On pense communément que l'invention du mannequin date du temps de Raphaël, et on l'attribue à un dominicain appelé *Baccio della Porta*, dont le nom de couvent étoit *Fra Bartolomeo di S. Marco* ; ce religieux, mort en 1517, se livra à la peinture, et on assure que Raphaël lui devoit beaucoup par rapport au mélange des couleurs. On

fonde cette opinion que Fra Bartolomeo est l'inventeur du mannequin, sur un passage de Vasari; cependant ce passage ne dit pas qu'il en est l'inventeur, mais qu'il a fait faire un modèle de grandeur naturelle, et qu'il l'a couvert de vêtemens et d'armures.

On ne peut pas, à parler proprement, attribuer cette invention aux modernes. Il paroît que les anciens ont déjà connu le mannequin, mais sans en faire l'application à l'art de la peinture. Dans plusieurs tombeaux anciens, on a trouvé des petites figures à jointures mobiles, qui probablement ont servi de jouets d'enfans (*Voy.* Poupées). Lessing a pensé que le kinnabos ou proplasma, dont parlent Suidas et Stephanus, étoit le mannequin; mais il paroît prouvé que ce mot ne signifioit qu'un modèle, mais non pas un modèle mobile.

Il y a des *mannequins* d'hommes, de femmes, d'enfans et d'animaux; ils se disposent, suivant les positions qu'on veut exprimer, sur des plans inclinés, sur des tables qui se haussent et se baissent, sur des treillages, ou bien on les suspend en l'air par des cordons.

Le Tintoret avoit, de plus, fait construire des petites chambres d'ais ou de carton, dans lesquelles il avoit pratiqué une grande quantité de fenêtres, pour distribuer des lumières artificielles sur ses figures. Malgré l'exemple et l'autorité de quelques habiles peintres, qui, comme Le Poussin entr'autres, ont fréquemment travaillé d'après le *mannequin*, Watelet n'en conseille point l'usage; il en trouve la pratique dangereuse pour un art qui n'a déjà que trop d'écueils à éviter. Beaucoup de peintres, dit-il, avouent qu'on ne peut dessiner correctement la figure qu'en l'étudiant sur la nature. Or, puisque dans ce travail ils ont triomphé des obstacles qu'oppose une mobilité continuelle; puisqu'ils ont surmonté ceux de l'instabilité de la lumière, qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, se dégrade, s'affoiblit, ou change à tout moment, pourquoi ces mêmes artistes regardent-ils comme insurmontables ces mêmes difficultés, lorsqu'elles ont pour objet l'étude d'une draperie? Pourquoi, dans l'espérance d'imiter plus exactement la couleur et les plis d'un satin, renoncer à ce feu qui doit inspirer des moyens prompts de représenter ce qui ne sera que peu d'instans sous les yeux? Le même auteur craint encore pour l'artiste, que les figures qu'il aura empruntées d'une nature vivante et régulière, ne se ressentent de l'incorrection, de la froideur, du ridicule de cette figure morte, appelée *mannequin*. Enfin il pense que l'étoffe étudiée sur ce modèle, et bien plus terminée que le reste du tableau, détruit l'unité d'imitation et dépare les différens objets représentés. On dit qu'une draperie sent le *mannequin*, lorsque les plis en sont durs et roides, ce qui arrive toujours aux étoffes disposées sur le *mannequin*.

Manœuvre. La manœuvre dans la peinture est la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau, et le style de la touche. Ces détails constituent l'essentiel du métier de la peinture, mais les qualités qui constituent l'essentiel de l'art, sont toutes spirituelles. La belle *manœuvre* du pinceau consiste à peindre à pleine couleur, en noyant les tournans dans les fonds, et conduisant le pinceau dans le sens de l'objet qu'on veut rendre. On a vu des artistes adopter une *manœuvre* bizarre : tel fut Ketel, dont j'ai parlé à l'article Main (*V.* ce mot). Tel fut aussi Gelder, élève de Rembrandt. Tantôt il plaçoit la couleur sur la toile avec le pouce, tantôt avec le couteau de palette, d'autres fois il se

servoit de l'ente de son pinceau, et produisoit, avec cet instrument, des effets singuliers. On voit de lui des franges et des broderies qui sont presque de relief.

Mansarde, est le comble brisé dont Jules-Hardouin *Mansard* s'est servi pour la couverture des principaux édifices bâtis sur ses dessins; mais on ne doit pas lui en attribuer l'invention, ni à François *Mansard*, son oncle maternel, puisque l'abbé de Clagny en avoit fait usage avant lui pour le vieux Louvre.

Mansion. Ce terme, du latin *mansio*, signifie proprement *demeure, séjour;* et même ses autres acceptions sont toutes relatives à cette signification. Quand les Romains s'arrêtoient un petit nombre de jours pour laisser reposer les troupes dans des camps, ces camps étoient nommés *mansiones;* mais s'ils y passoient un temps plus considérable, ils s'appeloient *stativa castra.* Les lieux marqués sur les grandes routes où les légions, les recrues, les généraux avec leur suite, les empereurs même trouvoient tout préparé d'avance, soit dans les magasins publics, soit par d'autres dispositions, se nommoient *mansiones.* Ce fut dans une *mansion*, entre Héraclée et Constantinople, qu'Aurélien fut assassiné par deux de ses gens. Ces *mansions* étoient particulièrement affectées à la commodité des troupes ou des personnes revêtues de charges publiques, et on leur y fournissoit tout des deniers de l'Etat. Celui qui avoit l'intendance d'une *mansion* se nommoit *manceps* ou *stationarius.* Il y avoit outre cela des *mansions* ou gîtes pour les particuliers qui voyageoient, et où ils étoient reçus en payant les frais de leur dépense. C'étoient proprement des auberges. C'est de ce mot *mansio*, dégénéré en *masio*, que nos ancêtres ont formé le nom de *maison.* Comme la journée du voyageur finissoit au gîte ou à la *mansion*, de là vient l'usage de compter les distances par *mansions*, c'est-à-dire, par journées de chemin. On en trouve un exemple dans Pline l'ancien. Les *mansions* sont marquées par des petits édifices sur la carte publiée par Peutinger.

Manteau. Nous appelons ainsi un vêtement ample et sans manches, qui se met par-dessus l'habit. Quelquefois on emploie ce mot pour désigner différens vêtemens amples des anciens, qu'ils mettoient aussi par-dessus d'autres habillemens, mais qui différoient cependant de nos manteaux, tels étoient la Diploïs, la Lacerna, le Pallium, le Paludamentum, le Peplos, la Toge, etc. (*Voyez* ces mots). Partout et dans tous les temps les *manteaux* ont été d'usage; mais cet habillement paroît avoir été plus commun parmi les Français que chez aucun peuple moderne. Anciennement, quand il étoit fourré, il n'appartenoit qu'aux personnes du premier rang. On l'agraffoit sur l'épaule droite, de sorte qu'étant toujours ouvert de ce côté-là, jamais par-devant, on avoit l'entière liberté du bras droit, et on le retroussoit sur l'épaule gauche pour laisser le libre usage de l'épée. Il traînoit par-derrière, et tomboit jusqu'à terre. On distinguoit les divers ordres des seigneurs par l'ampleur du bord, et à la qualité de la fourrure en hermine qui l'entouroit, à la largeur du repli du collet, à la longueur de la queue traînante. Les ducs, comtes, barons, chevaliers, le portoient d'un drap écarlate ou violet. Cette dernière couleur a prévalu dans le long habit de cérémonie pour les pairs. Le *manteau* devint pendant longtemps le symbole et le signe de la chevalerie, au point que nos rois même s'accoutumèrent à faire présent de *manteaux* aux nouveaux

chevaliers qu'ils honoroient de l'accolée aux fêtes solemnelles et aux jours de cour plénière. Pour les rendre plus honorables, ils les distribuoient le plus souvent d'écarlate vermeille, couleur qui approchoit le plus de leur habit. Ces *manteaux* se donnoient tous les ans pour l'été et pour l'hiver, par le roi, aux principaux seigneurs du royaume et aux chevaliers de sa maison, et cela s'appeloit livrée ou livraison de *manteaux* (*Voyez* Livrée). Du Cange, dans son Glossaire, au mot Mantum, fait voir que l'investiture des plus grandes dignités se faisoit par le *manteau*. La cotte d'armes, fut dans la suite remplacée par le *manteau*.

Quant au *manteau* royal et impérial (*V.* Sacre). Le grand-maître de Malte est distingué par son *manteau* à bec; tous les grands-maîtres et les chevaliers de chaque ordre militaire ont un *manteau* qui leur est particulier. Du reste, le *manteau* ample fut généralement adopté en France dans le dix-septième siècle et durant une grande partie du dix-huitième. La couleur écarlate passoit pour la plus distinguée; la couleur de muraille grise et bleue fut successivement de mode. Souvent un *manteau* étoit orné de broderies et de galons; mais la multiplicité des équipages et l'embarras qu'il occasionnoit, firent tomber peu à peu le *manteau* dans le discrédit, et il fut proscrit enfin il y a trente ou quarante ans. On n'est point d'accord sur l'origine du mot *manteau*. Les uns la trouvent dans le grec ancien, les autres dans le grec du moyen âge; d'autres dans *mantellum* ou *mantelum*, mot latin employé par Plaute et Varron; plusieurs enfin, dans *mantel*, vieux mot celtique.

Manufacture. C'est une grande étendue de terrein distribuée en différens corps-de-logis, qui renferment des logemens, des salles, des laboratoires, des magasins, et toutes les pièces nécessaires pour la fabrique des ouvrages auxquels elle est destinée.

Manupretium; mot par lequel les Romains désignoient ce que nous appelons la façon, le prix qu'on paie pour l'exécution d'un ouvrage, abstraction faite de la valeur intrinsèque de la matière, qui souvent, comme de nos jours, s'élevoit à beaucoup moins que le prix de la façon.

Manuscrit. La connoissance des manuscrits appartient à la palæographie et à l'histoire littéraire; mais il y en a quelques-uns qui appartiennent spécialement à l'histoire de l'art; ce sont ceux enrichis de miniatures. *Voyez* Miniatures, Vignettes.

Mappa. C'étoit, chez les Romains, un morceau de linge ou de drap replié en forme de coussinet; qu'on jetoit ou qu'on déployoit pour donner le signal des jeux du cirque. On trouve souvent gravé sur les diptyques le nom, les qualités du consul, son sceptre d'ivoire, des animaux, des gladiateurs. On voit aussi souvent sur ces monumens le consul prêt à jeter la *mappa*.

Maquerote. *Voyez* Contretaille.

Maquette. C'est, en sculpture, un léger modèle où rien n'est arrêté, et qui n'offre que la première pensée de l'artiste. Quelquefois la maquette est en cire, mais plus ordinairement elle est en terre. Les *maquettes* sont pour les sculpteurs ce que sont pour les peintres des esquisses heurtées.

Marbre. Le marbre est la chaux carbonatée, le carbonate de chaux des chymistes, ainsi nommés parce que leurs parties constituantes sont la chaux et l'acide carbonique. Lorsque cette chaux est plus dure et plus raffinée, elle est aussi plus susceptible de prendre un beau

poli, et alors elle reçoit le nom de *marbre*. On appelle *statuaires* les beaux marbres blancs qui servent à faire des statues ; les autres sont employés dans l'architecture. Les Grecs nommoient *marmaron* la pierre que nous nommons marbre, c'est même de là que vient notre mot français.

Dans son ouvrage sur l'*Origine des loix*, GOGUET, prétend, avec plusieurs auteurs, qu'Homère ne connoissoit pas le marbre. On ne trouve, selon lui, dans l'Iliade et dans l'Odyssée aucun mot qu'on puisse croire le désigner. Je pense au contraire que cette substance étoit connue alors, et qu'on savoit même la polir et la travailler. L'espèce de pierre qu'Homère appelle *marmaron* me paroît être le marbre. Ce poëte, dans le passage cité par Goguet, ajoute le mot *brut*; il ne fait probablement cette distinction que parce qu'on connoissoit l'art de le polir. Iris trouve Hélène occupée dans son palais à faire un voile éclatant, l'expression qu'emploie Homère signifie mot à mot, brillant comme le marbre. C'est du moins le sentiment d'Eustathe, et Politi est aussi du même avis. Cette expression prouve que c'est le *marbre blanc* qu'Homère a désigné, et probablement celui que sa cassure crystalline et brillante a fait nommer *marmor salinum*, marbre salin. L'île de Chio fournit beaucoup de ce marbre. Il est très-abondant dans l'île de Crète. On l'emploie brut, dit Tournefort, et il n'a pas plus d'apparence que notre moellon. En général, le marbre est très-commun dans l'Asie mineure. Rien n'indique, dans les poëmes d'Homère, qu'il ait connu les marbres de couleur.

Il est malheureux que les ouvrages grecs qui avoient été composés par Sotaces et par Thrasyllus sur les pierres, soient perdus, ils nous auroient donné de grandes lumières sur les marbres des anciens; car, selon Pline, on y trouvoit beaucoup de détails sur les marbres. C'étoit en effet de la Grèce qu'on tiroit les marbres les plus célèbres; c'étoit de là que les riches patriciens qui donnoient tant au luxe des arts et à la somptuosité des édifices, faisoient venir les leurs, ainsi que l'indique Juvénal. Les palais ne paroissoient magnifiques qu'autant qu'ils étoient revêtus de marbres grecs, et c'est pour ce genre de magnificence que Stace loue la maison de campagne de Pollion.

La dureté qui procure le beau poli et la pureté de la couleur, étoient et sont encore les qualités les plus recherchées dans les marbres: les marbres grecs avoient en cela l'avantage sur les marbres de l'Italie.

Sous l'empereur Claude on commença à teindre le marbre pour en augmenter la beauté et pour lui donner la couleur qu'on desiroit obtenir dans les mosaïques. Sous Néron on diversifia les couleurs du marbre en y incrustant des morceaux colorés. C'est ce qui se fait encore aujourd'hui dans ce qu'on appelle le scaïole et dans la mosaique de Florence. On employoit différentes espèces de mastics pour coller les marbres, et ce mastic portoit le nom de *lithocolle*. Souvent un groupe étoit travaillé par plusieurs artistes; on joignoit alors les différentes parties, on polissoit si bien les jointures qu'il n'en paroissoit plus de traces. Cette opération se nommoit, chez les Romains, FERRUMINATIO. *Voyez* ce mot.

Les ouvriers qui travailloient le marbre s'appeloient, en grec, *lithotomoi*, *lithokopoi*, *lithourgoi*, *lithoxooi*, etc.; chez les Romains, *marmorarii*. Leur travail consistoit à tirer le marbre de la carrière, à le scier et à le polir.

D'après plusieurs inscriptions qui nous restent, on voit qu'ils for-

moient, chez les Romains, une espèce de confrérie, *sodalitium;* que ces sodalités avoient des patrons, des écoles, des priviléges, des dieux qu'elles honoroient plus particulièrement: c'étoient sur-tout Minerve et Vulcain.

Les marbres offrent de très-grandes difficultés pour les classer. M. Daubenton les range d'après le nombre des couleurs; mais ce caractère a ici le même défaut que pour les pierres précieuses. Dans les pierres précieuses, des pierres très-différentes ont la même couleur, des pierres d'une même nature sont de couleur différente. Les couleurs varient pour les pierres dures dans le même morceau, et il ne s'agit que d'avoir le morceau entier, d'où un petit échantillon a été séparé, pour trouver cette espèce de classification en défaut. Il en est de même du marbre. C'est-là ce qui a produit cette foule de dénominations différentes données au marbre d'après la couleur. Il en est de même de la classification, d'après le pays; celle que les Grecs et les Romains ont adoptée en disant marbre de Tænare, de Paros, de Caryste, etc.

Ceux qui ont écrit sur les marbres des anciens sont, ERNESTI, WINCKELMANN, DE LAUNAY, *Minéralogie des anciens*, et CARYOPHILUS, *de marmoribus antiquis*.

La nature de leur pays donna aux Grecs l'occasion d'employer le marbre; plusieurs contrées de la Grèce offrent en effet les plus belles carrières de marbre. Souvent ils en découvroient de nouvelles carrières lorsqu'on creusoit les fondemens pour bâtir un temple. Ordinairement ils employoient le marbre trouvé, à l'endroit même ou dans les environs de la place où l'on vouloit bâtir un temple. Cependant, lorsqu'il n'y en avoit point dans le voisinage, ou qu'un marbre étranger se distinguoit par sa beauté ou par sa dureté, on en faisoit quelquefois venir de loin. Les Athéniens employoient pour la construction de leurs grands édifices, principalement le marbre Pentélique et celui du mont Hymette, qu'on préféroit dans l'exécution pour sa blancheur et ses propriétés. Les carrières de la Phrygie fournissoient un marbre blanc mêlé de différentes couleurs. Près de Mégare on trouvoit un marbre coquilleux qu'on employoit aussi pour les édifices, mais il n'avoit pas beaucoup de dureté; c'est pourquoi on n'y rencontre plus de monumens. Près de Phigalia en Arcadie, on trouva un marbre gris avec des veines rougeâtres; on l'employa pour construire le temple d'Apollon à Phigalia. A Nisa, dans l'Asie mineure, on tiroit un marbre à veines bleues; on en a fait les siéges du théâtre de cette ville, dont on trouve encore des ruines.

Presque toutes les îles de l'Archipel avoient des carrières de marbre; celui de Paros étoit le plus estimé; on l'employoit plutôt pour en faire des statues que pour les constructions. Les Ephésiens tiroient leur marbre du mont Prion, situé près de leur ville. Les habitans de Téïos employoient pour leurs bâtimens publics un marbre gris qu'on trouvoit près de leur ville. A Mylasa en Carie, on trouvoit un marbre fin de couleur blanche. L'île de Proconnesus, près du promontoire de Sigée, dans l'Asie mineure, étoit célèbre par ses belles carrières de marbre; et à peu de distance d'Alexandria Troas, on trouvoit du marbre blanc. Les Romains n'ont appris à connoître le marbre qu'après leurs conquêtes dans la Grèce; du moins, avant cette époque, il n'étoit point en usage à Rome de l'employer dans les constructions. Métellus Macédonicus, contemporain de Mum-

mius, le conquérant et le destructeur de Corinthe, bâtit à Rome le premier temple en marbre. Après cette époque on y employa de préférence le marbre pour la construction des temples et de beaucoup d'autres édifices publics. Bientôt les riches Romains ornèrent aussi de marbre leurs habitations et leurs maisons de campagne, et le plus souvent même avec profusion. A cette époque on n'avoit pas encore découvert peut-être des carrières de marbre en Italie, ou bien les Romains, grands amateurs de nouveautés, ne trouvoient pas du moins le marbre découvert dans leur pays assez beau; c'est ce qui les engagea à dépouiller de leurs colonnes les temples de la Grèce, dont ils avoient fait la conquête, pour en orner les édifices de Rome; ils firent aussi apporter de la Grèce, de l'Asie et de l'Afrique, de grands blocs de marbre qu'ils firent travailler à Rome. C'est ainsi que cette capitale réunit dans son enceinte une immense quantité du marbre le plus beau et le plus précieux, les ruines et des édifices entiers en offrent encore aujourd'hui une quantité assez considérable.

Une inscription publiée avec des corrections, par Winckelmann, et ensuite plus correctement par Marini, fait mention des *tabularii a rationibus marmorum*. Il paroît que les empereurs qui faisoient transporter à Rome tant de marbres pour leurs constructions, avoient dans différens lieux des esclaves chargés de ce soin; ceux-ci les transmettoient à Rome à d'autres officiers, qui pour cela étoient appelés *à marmoribus*, *tabularii à rationibus marmorum*. Ils tenoient note des pierres qu'ils avoient embarquées et qu'ils avoient fait sculpter grossièrement, de leur numéro, de l'année et de leur nom pour les distinguer et les rassembler après le débarquement, et pour faire ensuite le compte de tout ce qu'ils expédioient.

Avant de parler des marbres colorés, je dirai un mot des marbres blancs, qui ont été plus particulièrement employés par les statuaires. Parmi les beaux marbres de l'Attique on doit placer le pentelicien ou pentelique, ainsi nommé parce qu'il se tiroit des carrières du mont Penteles. Ce marbre étoit très-estimé; le Parthenon et d'autres édifices d'Athènes en furent bâtis. Æschine, auditeur de Socrate, est le premier qui en fasse mention. Il vivoit vers la quatre-vingt-sixième olympiade. On faisoit aussi avec ce marbre des dales en forme de tuiles pour couvrir les édifices. Byzas de Naxos fut le premier auteur de cette invention, pour couvrir le temple de Jupiter Olympien. On la regarda comme si précieuse, qu'on lui éleva une statue à Naxos, avec une inscription rapportée par Pausanias, qui indiquoit en deux vers sa découverte. Théophraste cite les marbrières du mont Penteles comme les plus célèbres. Outre les dales pour le revêtement des bâtimens, on en faisoit aussi des colonnes; la statue de Phryné, à Delphes, ouvrage de Praxitèles, étoit placée sur une colonne de marbre pentelicien. Domitien décora le temple de Jupiter Capitolin de colonnes de marbre pentelicien. Hérodes Atticus avoit épuisé une des carrières du mont Penteles pour construire le fameux stade panathénaïque de marbre blanc qui étoit à Athènes. Ce marbre étoit blanc, ainsi que celui du mont Hymette. Caryophilus rapporte plusieurs passages qui le prouvent. C'est à tort que Caylus dit que ce marbre étoit de cinq couleurs. Les statuaires grecs employèrent le marbre pentelicien. Vénus avoit à Buta une statue de marbre pentelique. Scopas avoit fait plusieurs statues de marbre pentelique. Praxitèles également. Cicéron parle des Her-

mès de marbre pentelique que Pomponius lui avoit envoyé de la Grèce. Selon Winckelmann, il y a des statues d'un marbre dont la cassure est à gros grains, mêlé de particules brillantes comme des grains de sel, et qui est appelé pour cela, par les Italiens, *marmor salino*. Il y a grande apparence, ajoute-t-il, que c'est cette dernière sorte qu'on appelle marbre pentelicien. Il est très-solide et infiniment plus dur que quelques espèces de celui de Paros. C'est de ce marbre pentelicien qu'est la belle Pallas de la Villa Albani. Ce marbre, dont parle Winckelmann, ne peut être le pentelicien, mais un de ces beaux marbres de la Grèce qui, comme nous l'allons voir, ont été si souvent confondus avec le marbre de Paros. C'est notre célèbre minéralogiste Dolomieu qui a fait reconnoître le premier le marbre pentelicien. Il l'a su distinguer dans des statues dont les marbriers appellent le marbre *cipola*, à cause de ses feuillets et de ses couches. Ce qui prouve cette assertion, c'est le grand usage qu'on faisoit de ce marbre pour des dales et des couvertures d'édifices. On n'a pu l'employer plus particulièrement à cet usage, qu'à cause de la fissilité qui le caractérise. Il se reconnoît donc à la finesse de son grain et à des petites traces de pierres ferrugineuses et noirâtres qui en rompent l'homogénéité et le rendent fissile aux endroits où elles se rencontrent. Les tables des inscriptions d'Hérodes Atticus sont de cette espèce de marbre grec que M. Visconti appelle *cipolla bianco*, et que Dolomieu a démontré être le pentelicien des anciens. Hérodes en construisit aussi le cirque de Delphes pour la célébration des jeux. Il en avoit fait faire un grand nombre de statues. Comme les Quintiliens qui présidoient alors dans la Grèce étoient les ennemis d'Hérodes Atticus, ils lui demandèrent pourquoi il avoit répandu dans les villes les statues d'un si grand nombre d'hommes obscurs, ses favoris. Il leur répondit que ce n'étoit pas leur affaire s'il prodiguoit ses marbres.

Le Musée Napoléon possède beaucoup de statues et autres morceaux de sculptures en marbre pentelique. Voici l'indication des principaux de ces ouvrages. Les statues colossales de Marc-Aurèle, au n° 3, et de Bacchus, au n° 4; le buste colossal de Minerve, n° 8; la tête colossale d'Hadrien, au n° 9; celle d'Antonin Pie, n° 11, et celle de Lucius Vérus, n° 12; le buste d'Æsculape, n° 14, et la statue du même dieu, n° 40; le beau trépied d'un seul bloc, placé sous le n° 16, et qui étoit autrefois au Capitole; les statues de Septime Sévère, n° 17; de Néron, n° 21; d'Othon, n° 22; le sarcophage des Muses, n° 29; le groupe d'Apollon avec le griffon, au n° 41; le beau bas-relief des Panathénées, au n° 42; le beau buste de Lucius Vérus, n° 45; le Faune en repos, du n° 50; Vénus sortant du bain, n° 52; Flore, n° 61; la statue du Guerrier, appelée communément le Phocion, au n° 76; le Ménandre, n° 76; la Minerve, n° 78; les hermes d'Alcibiade, de Mercure Enagonios et de Q. Hortensius, aux n°s 79, 80, 82; Mars, n° 88: le buste de Marcus Junius Brutus, n° 89; le Jason, statue qu'on a cru long-temps représenter Cincinnatus, n° 108; l'Hermès de la tragédie, au n° 109; celui d'Homère, n° 199; celui d'Euripide, n° 201; la petite statue de Bacchus, n° 114; le Ministre du dieu Mithra, connu sous le nom de Pâris, n° 115; le Discobole en repos, n° 120; les bustes de Commode, n° 122; de Clodius Albinus, n° 126; de Galba, n° 127; le bas-relief du trône de Saturne, n° 130, et celui des Suovetaurilia, n° 136; la statue de Mars vainqueur, n° 134; le Bacchus indien, dit le Sardana-

pale, n° 140; la belle statue d'Antinoüs, ægyptien, n° 143; Bacchus en repos, n° 144; Mercure, n° 146; la petite figure de Junon, n° 167; Minerve, n° 170; les têtes de Minerve, n° 178; de Pâris, n° 186; d'Omphale, n° 187; d'Ariadne, n° 150; d'Hippocrate, n° 194; le buste du Soleil, n° 189; l'Apollon Musagète, n° 195; Clio, n° 196; Erato, n° 200; le prétendu buste de Virgile, n° 207; le groupe de l'Enfant à l'oie, n° 219.

L'île de Paros a été célèbre de toute antiquité par ses marbres. Dioscoride la regarde comme la plus élevée de toutes les îles. Strabon dit qu'on l'appelle l'*excellente*, à cause de la beauté de ses marbres. Etienne et Virgile parlent du mont Marpessus dans cette île; c'étoit de ce mont que se tiroit le marbre de Paros, appelé aussi *pierre marpessienne*. Les anciens représentoient Paros comme décorée de marbres. Selon l'expression de Properce, le marbre de Paros réclame le ciseau de Praxitèles. On en faisoit des candelabres; c'est pourquoi il étoit appelé *lychneus*. On lui donnoit aussi le nom de *lygdinum*, du promontoire Lygdos, dans l'île de Paros. La beauté de ce marbre l'a fait comparer par les poëtes anciens à la blancheur d'une belle fille, à la blancheur des dents, etc. Ce fut, selon une épigramme de l'Anthologie, avec du marbre de Paros que Phidias fit la statue de Némésis pour la victoire de Marathon. Le marbre de Paros est plus propre pour les ouvrages délicats que le marbre pentélique. Il se distingue par les gros-grains cubiques dont il est semé.

Le Musée Napoléon possède plusieurs monumens en marbre de Paros, *il Paro antico*, comme l'appellent les Italiens: tels sont la belle Diane chasseresse, tirée de la galerie de Versailles, et placée sous le n° 2; le buste du n° 12, auquel on a adapté une tête de Lucius Verus, en marbre pentélique; la Pallas de Velletri, n° 20; le sarcophage représentant des groupes de Néréïdes, n° 38; le buste d'Ælius Cæsar, au n° 44; la tête de Plautille, au n° 47, placée sur un buste de marbre de Luni; les deux Faunes des n°s 48 et 49; le beau fragment d'une statue de Cupidon, au n° 54; le Cupidon qui tend l'arc, n° 55; Hygiée, n° 56; la jolie statue de Vénus Génitrix, n° 57; la Nymphe du n° 59; la statue d'Ariadne, connue sous le nom de Cléopâtre, n° 60; Cérès, n° 84; le Héros grec, n° 87; la petite statue d'Uranie assise, n° 90; la Prêtresse d'Isis, connue sous le nom de la Vestale du Capitole, n° 94; la statue de la Vestale, n° 97: la jolie figure de Vénus au bain, n° 99; l'Amazone, n° 112; l'hermès d'un dieu marin, n° 113; le groupe d'Amour et de Psyché, n° 124; le Mercure, dit l'Antinoüs du Belvédère, n° 129; l'Isis salutaire, n° 133; la statue de Junon, n° 147; le buste de la déesse Rome, n° 151; celui d'Antinoüs, n° 177; la tete de Bacchus indien, n° 188; la statue de Lucius Caninius, n° 222; le vase placé sous le n° 223.

On trouve quelquefois un très-beau marbre blanc que les marbriers appellent *marbre de Paros*, et qui très-certainement n'en est pas; mais on ne peut dire de quelles carrières les anciens tiroient ce marbre, parce que Pline dit qu'il y avoit dans la Grèce plusieurs marbres qui surpassoient celui de Paros en blancheur, ce qui est contraire à l'opinion de ceux qui regardent toujours comme marbre de Luni celui qui surpasse en blancheur et en finesse le marbre de Paros et tous les autres marbres grecs connus. Les bustes de la Comédie et de la Tragédie, dans le Musée Napoléon, sont d'un marbre de cette espèce.

Au nombre des marbres blancs

employés par les artistes de l'antiquité, il faut encore citer le marbre du mont Hymette, qu'on tiroit des carrières d'un mont situé dans l'Attique. Ce marbre blanc est de couleur un peu cendrée. Parmi les monumens du Musée Napoléon, exécutés de cette matière, nous citerons le Méléagre, du n° 117 ; la tête d'Antinoüs, du n° 174. Le marbre du mont Hymette étoit si estimé du temps de Xénophon, qu'on en faisoit des temples, des statues, des autels, non-seulement pour Athènes, mais encore pour des villes étrangères, où on les exportoit. Après la conquête de la Grèce, les Romains exportèrent des colonnes de marbre du mont Hymette. Ce fut l'orateur Lucius Crassus qui en eut le premier dans sa maison sur le mont Palatin, et ce fut pour cela qu'il fut appelé par Marcus Brutus, comme par reproche, *Vénus Palatine*.

On tiroit aussi du marbre blanc de l'île de Thasus, célèbre par ses marbrières. Il n'étoit pas aussi estimé au temps de Domitien que dans un âge plus reculé. Cependant le monument des Domitiens étoit revêtu de ce marbre, au rapport de Suétone. Pierre Belon prétend que le revêtement extérieur de la pyramide de Cestius est de marbre de Thase. Au temps de Sénèque, ce marbre étoit si commun, que les Piscines en étoient revêtues. Cependant il étoit assez estimé du temps d'Hadrien, puisque les Athéniens placèrent deux de ses statues de marbre thasien dans le temple de Jupiter olympien.

On a découvert à Luna, dans l'Etrurie, un marbre plus blanc que celui de Paros, mais moins compacte, et qui par conséquent prend un moins beau poli. Les carrières de Luna sont aujourd'hui presqu'épuisées. Tous les monumens romains et faits à Rome sont de ce marbre de Luna.

Le Musée Napoléon possède beaucoup de monumens exécutés de cette matière. Tels sont le siége de marbre consacré à Cérès, qui se trouve au vestibule sous le n° 1 ; l'Antinoüs, sous les traits d'Hercule, au n° 25 ; le beau buste de Matidie, au n° 46 ; l'Antinoüs placé sous le n° 98 ; un beau buste de Jupiter, n° 116 ; le buste de Lucius Vérus, n° 119 ; le bas-relief représentant la conclamation, n° 159 ; les petites figures de Mercure et de Mars, aux n°s 153 et 157 ; celle de Minerve avec le géant Pallas, n° 171 ; le buste d'Alexandre Sévère, n° 180 ; le beau bas-relief représentant Antinoüs à mi-corps, d'une proportion plus forte que nature, n° 211 ; selon Mengs et Dolomieu, la belle statue d'Apollon pythien, connue sous le nom d'Apollon du Belvédère, et placée au Musée sous le n° 137.

Une variété de marbre de Carrare est appelée *ordinario chiaro* (commun clair) ; une statue *Bullata*, des *Monumenti Gabini*, qui sont dans la *villa Pinciana*, est faite de ce marbre.

Parmi les autres marbres blancs, nous citerons le *marbre phellensis*, tiré du mont Phelleus ; le *marbre coralitique*, qui recevoit ce nom d'un fleuve nommé *Coralios* en Phrygie. Ce fleuve se nommoit encore *Sangarius*, d'où ce marbre a aussi reçu des Grecs le nom de *Sangarium*, après le temps d'Héraclius-le-Grand. Dans le catalogue des sépulchres des empereurs de Constantinople, il est fait mention d'une urne de marbre sangarien. Une inscription rapportée par Gruter fait mention de deux simulacres de *Spes* (l'Espérance), en marbre coralitique. Ce marbre, selon Pline, est d'un blanc qui approche de celui de l'ivoire, et il a quelque ressemblance avec cette substance. Christ l'a mal-à-propos confondu avec le marbre de Paros, et les sculpteurs

font la même méprise. Un beau buste de Géta, trouvé à Gabies, et décrit dans les *Monumenti Gabini* par M. Visconti, est de ce marbre précieux. Stace fait mention d'une autre espèce de marbre qu'il appelle marbre de Tyr; probablement on le tiroit du mont Liban, d'où Salomon tira le marbre pour la construction du temple de Jérusalem. Le marbre de Tyr se distinguoit par la finesse de son grain et par sa blancheur. Le roi Hérodes s'en servit pour construire son Prætorium et son palais. Il en fit aussi élever des colonnes dans ses ports de mer.

Selon Pline, le *marbre de Lesbos* étoit d'un blanc livide. Philostrate le dit noir. Il ajoute qu'Hérodes Atticus pour témoigner ses regrets de la perte de son épouse Regilla, en fit revêtir tout l'intérieur de son appartement. Ces deux témoignages sont cependant faciles à concilier, parce que l'île de Lesbos pouvoit très-bien avoir des carrières de marbre blanc et de marbre noir. Un buste géminé, représentant Hercule et Mercure, dans le Musée Pio-Clémentin, est d'un marbre grec un peu livide, et peut être de ce marbre de Lesbos dont parle Pline. On tiroit aussi du marbre blanc, des carrières de Cyzique dans l'Asie mineure; il étoit connu sous le nom de marbre de Cyzique. Le marbre phrygien fut exploité dans les environs de la ville de Synnada en Phrygie; il a le fond blanc, avec des petits cercles. On l'appeloit indistinctement *marmor synnadicum* et *marmor phrygium*. Une autre sorte de marbre blanc portoit le nom de Chernites (*V.* ce mot); sa couleur étoit semblable à celle de l'ivoire.

Parmi les marbres noirs, on distingue celui de Tænare, promontoire de la Laconie; ce marbre étoit fort estimé. Properce et Tibulle vantent des colonnes de marbre de Tænare. Le *marbre de Numidie* ou de Libye, dont la patrie est indiquée par le nom, porte communément celui de *noir antique*. Marcus Lépidus fut le premier qui, selon Pline, en fit apporter à Rome pour en orner sa maison. On l'appeloit aussi *marbre de Lucullus*, parce que ce riche Romain en employa une grande quantité.

Les carrières de l'île de Chio fournissoient un marbre noir transparent et bigarré; on le tiroit sur-tout du mont Pelinée: Pline en fait mention. Strabon parle aussi des marbrières de Chio; le philosophe Carneades en avoit également parlé. Les habitans de Chio en avoient construit leurs murs, et comme ils les montroient avec affectation à Marcus Cicéron, « Je serois bien plus émerveillé, leur répondit-il, si vous les aviez faits de pierres de Tivoli ». On cite encore un marbre de Lydie d'un noir bleuâtre, tirant sur la couleur du fer. Le marbre obsidien, *marmor obsidianum*, étoit aussi de couleur noire; il portoit ce nom d'un certain Obsidius, qui le premier le découvrit en Æthiopie. Il y a cependant des auteurs qui pensent que ce n'est pas une sorte de marbre, mais une pierre factice. — Le marbre que nous appelons *rouge antique* portoit le nom de *marmor libycum*. On voit au Musée Napoléon, sous le n° 45, dans la salle des Saisons, un hermès du Bacchus indien en rouge antique.

La beauté du marbre coloré consiste dans le mélange de ses couleurs, comme celle du marbre blanc ou noir dans sa parfaite pureté. Le marbre coloré, sur-tout celui de plusieurs couleurs, étoit plus particulièrement employé pour l'architecture; mais on a quelques exemples de bustes en marbre coloré. *Voy.* Bustes.

L'île de Proconèse, une des Sporades, dans la Propontide, fournissoit un marbre blanc marqué de

veines noires, droites, obliques ou sinueuses. On l'appeloit marbre de Proconèse, ou bien marbre de Cyzique, parce que Proconèse étoit devant Cyzique: ou bien, d'après un passage de Strabon, parce que les beaux édifices de Cyzique étoient de cette pierre. Ce marbre étoit très-employé du temps des empereurs Honorius et Théodose le jeune, ainsi que l'atteste Zosime. Le code de Théodose fait mention d'un marbre de Troade, qui étoit blanc, avec des taches noires.

Le marbre du mont Taygète étoit très-célèbre chez les anciens. Sa couleur étoit verte. Stace vante ce marbre dans sa description de la maison de Pollion. On le nommoit aussi *marbre de Laconie*. Il paroît qu'il n'étoit pas d'une seule couleur, mais qu'il étoit blanc et vert, ce qui lui avoit fait donner par quelques auteurs le nom d'*herbosus*. On en pavoit les salles. On le nomme encore pierre de Lacédémone. Ce marbre est connu aujourd'hui sous le nom de *verd antique*. Selon Winckelmann, on n'a point trouvé de statue de ce marbre. Il cite encore ce marbre en parlant de la maison de Pollion à Surrentum.

Le *marbre de Caryste* étoit d'un vert mélangé; il portoit ce nom de la ville de Caryste en Eubée, d'où on le tiroit. Le marbre des colonnes d'Hérodes Atticus est le *carystius* des anciens, *cipollino verde*, qui se tiroit des carrières de Négrepont, dont Hérodes Atticus avoit réparé et secouru les villes. Le *marbre atracien* étoit mélangé de blanc, de vert, de bleu et de noir; on le tiroit d'Atrax en Thessalie, sur le fleuve Pénée. Basile le macédonien orna de huit colonnes de ce marbre la basilique qu'il fit construire à Constantinople.

Le *marmor tiberium* ou *tiberianum* fut exploité en Ægypte sous Auguste et Tibère. Il étoit vert, et avoit des grains gris et d'un vert clair. Selon Pline, il y avoit une petite différence entre le *marmor augustum* et le *marmor tiberium*. Les taches du premier paroissent avoir été plus rapprochées que celles du second.

Le *marmor ophites* ou *memphites* devoit son nom en partie à la ressemblance de sa couleur avec celle de la peau d'un serpent, en partie celui de la ville de Memphis. Les Italiens l'appellent *il serpentino antico*. Pline cite plusieurs espèces d'ophites; une blanche, qui étoit tendre; une autre qui étoit noirâtre et dure, et une troisième appelée *tephria*, qui étoit couleur de gris de cendre. Dioscoride dit de cette dernière qu'elle est couleur de cendre, marquée de points. Cette dernière espèce est appelée *memphites* par Pline, Dioscoride et Isidore. Dioscoride la décrit comme ayant des taches de la grandeur de petits caillous, d'un aspect gras et de différentes couleurs. *V.* OPHITES.

Pline dit expressément qu'on n'employoit pour les statues que du marbre d'une seule couleur. De son temps un certain Vitrasius Pollio envoya à Rome la statue de l'empereur Claude, faite de marbre de différentes couleurs. Cette innovation ne fut pas approuvée. Le même fit aussi exécuter une statue pareille en porphyre, mais il ne trouva point d'imitateurs.

Le *marbre synnadique*, appelé aussi *phrygien*, étoit blanc et rouge. Le premier de ces noms lui venoit de la ville de Synnas en Phrygie. On n'en avoit d'abord tiré que de petits blocs: mais au temps de Strabon les Romains en tiroient des colonnes entières, qu'on traînoit vers la mer, où on les chargeoit sur des navires. Pline cite la basilique de Paulus parmi les beaux édifices; elle étoit remarquable par ses colonnes de marbre de Phrygie. Ovide appelle ce marbre, *marbre*

mygdonien ; la Mygdonie étoit une partie de la Phrygie. Ce marbre étoit blanc, selon Sidonius Apollinaris, et selon la description qu'on trouve dans la collection des auteurs byzantins, de l'urne d'Héraclius. Selon Claudien, il étoit parsemé de taches rouges. Ces taches étoient rondes et ovales, selon Stace. Ce même poète attribue ces taches rouges au sang d'Atys. Le *marbre doniménien*, appelé ainsi de Docimium, ville de Phrygie, étoit aussi blanc et rouge.

Le *marbre de Corinthe* étoit jaune. Le *marbre phengites* étoit blanc, avec des taches jaunes transparentes. Cette pierre fut trouvée, selon Pline, au temps de Néron, dans la Cappadoce. Ses taches jaunes transparentes l'ont fait nommer *phengites*. Domitien en avoit construit un portique. On voit encore à Rome trois colonnes de ce marbre. — Le *marbre rhodien* étoit, selon Lysimaque, cité par Pline, marqué de gouttes d'un jaune doré. Son nom lui venoit de l'île de Rhodes. Il en est fait mention dans une inscription du temps d'Hadrien, rapportée par Spon dans ses *Miscellanea*. — Le *marbre de Mélos* étoit jaune ; on le tiroit du mont Acynthus. Pline dit que Mélos a été appelé Acyton par Héraclide. Cette île, ainsi que les autres Cyclades, a eu plusieurs noms. Au temps de Justinien, on tiroit des environs de Jérusalem des colonnes d'un jaune couleur de feu. — Le mont Pellenæus, dans l'île de Chio, fournissoit des marbres célèbres dans l'antiquité. Selon Pline, ce marbre avoit des taches de différentes couleurs. Selon Théophraste, quelques-unes étoient d'un noir transparent. La villa de Pollion, à Surrentum, étoit décorée de ce marbre, au rapport de Stace.

Il y a bien des variétés dans les marbres employés par les architectes dans les édifices modernes. Celles qui passent pour les plus estimées sont : — Le *marbre africain*, qui est d'un rouge brun, avec quelques veines d'un blanc sale ou de couleur de chair, et quelques filets verts. On en voyoit autrefois au tombeau du marquis de Gèvres, dans l'église des Célestins de Paris. — Le *marbre d'Auvergne* est couleur de rose, mêlée de jaune, de violet et de vert : on en voit un manteau de cheminée dans une pièce du grand appartement de Versailles, avant le salon de la grande galerie. — Le *marbre de Balcavaire*, qui se trouve près St.-Bertrand de Comminges en Gascogne, est vert, taché de rouge et d'un peu de blanc. — Le *marbre balzato*, il est d'un brun clair, avec quelques filets ressemblans à des cheveux gris. — On tire des Pyrénées, du côté de Bayonne, du *marbre blanc* qu'on emploie principalement dans les édifices. — Le *marbre de Barbançon*, en Hainaut, est noir, veiné de blanc. Plus les veines sont blanches et déliées, plus il est estimé. Ce marbre est assez commun. — Le *marbre de la Sainte-Baume*, en Provence, est blanc et rouge, mêlé de jaune. — Le *marbre veiné*, qu'on tire de Carrare sur la côte de Gênes, est blanc, mêlé de grandes veines et taches grises, et d'un bleu foncé. On en voyoit au tombeau du chancelier Le Tellier, dans l'église de Saint-Gervais à Paris. — Le *marbre bleu turquin*, qui vient des côtes de Gênes, est mêlé de blanc sale. — Le *marbre de Caen*, en Normandie, a le fond rouge, avec de grandes veines et taches blanches, il ressemble à celui du Languedoc, mais plus brouillé et moins vif en couleur. — Le *marbre de Campan*, qu'on tire entre Bagnères et Barèges, est rouge, blanc et vert, mêlé de veines et de taches. Il y en a aussi dont les veines sont d'un vert plus vif, mêlé seulement de

blanc, et qu'on appelle *vert de Campan*. Ce marbre est assez commun. — Le *marbre de Champagne*, ressemble assez à la brocatelle, il est ou mêlé de bleu par taches rondes, comme des yeux de perdrix, ou par nuances de jaune pâle et blanc. — Le *cipolino verde* ou *cipolin*, marbre antique qui est par grandes ondes ou nuances de blanc et de vert pâle, couleur de ciboule, d'où il a pris son nom. On en voyoit des colonnes au baldaquin de Saint-Germain-des-Prés à Paris. — Le *marbre de Dinan*, dans le pays de Liége, est d'un beau noir pur, et n'est point rare. — Le *marbre fior di Persica* ou *fleur de pêcher*, qu'on tire d'Italie, est mêlé de taches rouges et blanches, un peu jaunâtres. — Le *marbre de Gauchenet*, dans le pays de Liége, est d'un rouge brun avec quelques taches, et des veines blanches. — Le *marbre de Givet*, sur la frontière du Luxembourg, est noir, mêlé de blanc, mais moins brouillé que celui de Barbançon. — Le *marbre de Languedoc*, qu'on tire près de la ville de Cosne, a le fond d'un rouge vif, avec de grandes veines et tâches blanches : c'est en général le plus commun à Paris. Il y en a encore de ce même nom qui est d'un blanc bleuâtre et gris, mais qui est beaucoup moins estimé. — Le *marbre de Laval*, qu'on tire près de ce lieu, dans le Maine, a le fond noir avec quelques veines blanches déliées. Il y en a aussi du même nom qui est rouge, mêlé d'un blanc sale. — Le *marbre Griotte*, qu'on tire près de Cosne en Languedoc, est d'un rouge foncé et d'un blanc sale. On l'appelle ainsi, parce que sa couleur rouge est celle des griottes ou cerises. — Le *marbre de hou*, qu'on tire dans le pays de Liége, est grisâtre et blanc, mêlé d'un rouge de sang. Les piédestaux, l'architrave et la corniche du grand autel de l'église de Saint-Lambert à Liége sont de ce marbre. — Le *marbre de Dinan* est d'un rouge pâle, avec quelques veines et de grandes plaques blanches. — Le *marbre* dit *lumachello antique*, dont la carrière est entièrement ignorée, est mêlé de taches grises, noires et blanches, qui ont la forme de petites coquilles de limaçons, d'où il a pris son nom. — Le *marbre* dit *lumachello moderne*, qui vient d'Italie, ressemble à la lumachello antique; mais les taches n'en sont pas si bien marquées. On en voit des colonnes composites et cannelées dans Saint-André-della-Valle à Rome. — Le *marbre de Margosse*, qu'on tire du Milanais, a le fond blanc avec quelques veines brunes de couleur de fer : il est assez commun et très-dur. On en a bâti une partie du dôme de Milan. — Le *marbre de Saint-Maximin* en Provence, est jaune, noir vif; c'est une espèce de portor. — Le *marbre de Namur* est noir, tirant sur le bleuâtre et traversé de quelques filets gris. On en a fait du pavé. — Le *marbre noir* doit être d'un noir pur et sans tache. — Le *marbre noir et blanc* a le fond noir pur, avec quelques veines très-blanches. — Le *marbre occhio di pavone*, c'est-à-dire, *œil de paon*, est mêlé de taches rouges, blanches et bleuâtres, qui ressemblent à ces espèces d'yeux qu'on voit au bout des plumes de la queue des paons. — Le *marbre de Porta-Santa* ou *Serena* est mêlé de grandes taches et de veines rougeâtres, jaunes et grises. — Le *marbre portor* a le fond noir, avec des taches et veines jaunes. On le tire des Alpes, près de Carrare. Il y en a aussi qui est mêlé de veines blanchâtres, mais qui est moins estimé. — Le *marbre de Rance*, qu'on tire dans le Hainaut, est d'un rouge sale, mêlé de veines, de taches blanches et bleuâtres. Il y en a de différentes espèces, plus ou

moins belles. Il est fort commun. On en voit plusieurs colonnes dans l'église de la Sorbonne à Paris. — Le *marbre de Roquebrue*, en Languedoc, ne diffère du marbre de Languedoc, qu'en ce que les taches blanches ont la figure d'une pomme. — Le *marbre de Savoie* est d'un rouge mêlé de plusieurs autres couleurs, qui paroissent mastiquées. — Le *marbre de Serancolin*, qu'on tire du val d'Aure dans les Pyrénées, est gris, jaune, et rouge couleur de sang, transparent dans quelques endroits, comme l'agathe. On en voit des corniches et des bases de piédestaux dans la grande galerie de Versailles. Le plus parfait est à présent très-rare. — Il y a des *marbres de Sicile*, antique et moderne; tous deux sont d'un rouge brun, blanc et isabelle, fouetté de taches longues ou carrées. L'antique a les couleurs plus vives; le moderne n'est qu'une espèce de brèche. — Le *marbre de Signan*, qu'on tire des Pyrénées, est d'un vert brun avec des taches rouges; et quelquefois, dans un même bloc, de couleur de chair mêlée de gris, avec quelques filets verts. — Le *marbre de Suisse* est d'un bleu d'ardoise, nuancé de blanc pâle. — Le *marbre de Tray* en Provence, près de la Sainte-Baume, est jaunâtre, tâché de blanc, de gris et d'un peu de rouge, ressemblant à celui de la Sainte-Baume. — Le *marbre de Theu*, près de Namur, dans le pays de Liége, qui est d'un noir pur, doux et facile à travailler, et reçoit un plus beau poli que ceux de Dinan et de Namur. — Le *marbre vert*, appelé aussi *vert d'Ægypte*, qu'on tire près de Carrare, sur les côtes de Gènes, est d'un vert foncé, taché de gris de lin et d'un peu de blanc. — Le *marbre vert de mer*, qu'on tire des côtes de Gènes, a des veines blanches. — Le *marbre del Vescovo* ou *de l'Evêque*, a des veines verdâtres, traversées de blanc par bandes longues, arrondies et transparentes.

Le marbre a des défauts qui lui font donner les noms qui suivent. On appelle marbre *fier* celui qui est fort dur, difficile à travailler, et facile à s'éclater. *Filardeux*, celui qui a des fils: tels sont tous les marbres de couleurs. *Cameloté*, celui qui, quoique d'une seule couleur, paroît tapissé lorsqu'il est poli. *Pouf*, celui qui s'égrène et ne tient point ses arêtes: tels sont les marbres blancs grecs et des Pyrénées. On nomme *terrasseux* celui qui a des endroits tendres, qu'on remplit de mastic: tels sont ceux de Languedoc, de Hou, etc.

Quant au travail, les sculpteurs et ouvriers en marbres lui donnent encore différentes épithètes. Ainsi le *marbre artificiel* est une espèce de mortier composé, dans lequel on met des couleurs pour imiter les marbres naturels, et qui, lorsqu'il est sec, reçoit le poli, mais est sujet à s'écailler. (*V.* Stuc, Scaiole.) On applique aussi quelquefois sur le marbre blanc des teintures corrosives qui imitent les couleurs des autres marbres, et qui y pénètrent d'une ligne. On grave encore sur le marbre comme sur le cuivre, à l'aide de certains mordans, et on colore les dessins qui y ont été tracés. Le marbre *brut* est celui qui est par quartiers, comme il est sorti de la carrière, et qui n'est point encore dégrossi. Le marbre *dégrossi* est celui qui est équarri suivant la forme d'un échantillon demandé, ou suivant la disposition d'une corniche ou d'une figure. Le marbre *ébauché* a été travaillé à la double pointe, ou approché au ciseau. Le marbre *feint* est la représentation en peinture de différentes couleurs, veines, taches et autres accidens du marbre. Le marbre *fini* est celui qui est terminé au petit ciseau et à la rape, dont les fonds et

les creux sont évidés et dégagés, dont les parties mattes, comme les chairs, sont frottées avec la peau de chien de mer et la prêle; les autres parties, comme les draperies et l'architecture, sont polies. Le marbre *poli* est celui qui a été frotté avec le grès et le rabot, ou pierre de Gothlande, ensuite à la pierre de ponce, et enfin à l'émeri, avec le bouchon de liége, pour les marbres de couleurs, ou à la potée d'étain pour les marbres blancs. Enfin on appelle *marbre* ou *porphyre*, en peinture, une table de marbre, ou de porphyre, dont la surface est polie, et dont les peintres et marchands de couleurs se servent pour broyer les couleurs avec la molette, et les imprimeurs pour broyer le noir.

Beaucoup d'artistes et quelques auteurs de descriptions confondent souvent avec les marbres beaucoup d'autres substances qui appartiennent à des genres bien différens. *Voyez* ALBATRE, BASALTE, BROCATELLE, BRÈCHE, GRANITE, PORPHYRE, POUDDING, ROCHES, SERPENTINE, etc. etc.

Les meilleurs traités que l'on peut consulter sur les marbres, sont en général les bons élémens d'histoire naturelle, et sur-tout de lithologie et de minéralogie. J'ai indiqué à l'article des MARBRES ANTIQUES les ouvrages qui peuvent être utiles.

MARBRER, peindre ou disposer des couleurs qui représentent un marbre quelconque.

MARBRIER, ouvrier qui travaille aux marbres, soit pour les tirer des carrières, soit pour les scier, soit pour les tailler, soit pour les polir. On appelle aussi *marbrier*, celui qui entreprend et qui conduit des ouvrages d'architecture en marbre.

MARBRIÈRE. On appelle ainsi le lieu d'où on tire le marbre; mais on se sert de préférence du mot carrière de marbre.

MARCHE. On nomme ainsi en musique les airs exécutés par des instrumens, et qui sont destinés à régler les pas d'une troupe d'hommes ou de femmes. Les Grecs et les Romains devoient avoir de semblables airs pour leurs processions; ces marches ont encore plus de solennité quand les voix de ceux qui les exécutent se mêlent aux instrumens de ceux qui les accompagnent, et quand ceux qui jouent de ces instrumens font eux-mêmes partie intégrante du cortége. Il faut que ces airs aient un caractère marqué et approprié à la condition et à la situation d'armes des personnages dont ils règlent la marche, aussi ceux qu'on admire le plus, sont ceux où l'on remarque le plus réellement ce caractère. Parmi les marches religieuses, celle des prêtresses dans l'*Alceste* de GLUCK, sera toujours regardée comme un chef-d'œuvre; *la marche de l'opéra de Thésée* par LULLY, est une superbe entrée de triomphe; la *marche de l'opéra de Tarare*, par SALIER, est une magnifique entrée militaire; celle *des Tartares dans la Lodoiska* de M. KREUTZER, exprime très-bien le caractère pétulant et barbare de ces peuples nomades; le *chant du départ* de M. MEHUL, exprime à merveille la noble ardeur des jeunes gens qui vont braver les premiers dangers pour la patrie.

On donne aussi le nom de *marche* à des airs destinés à régler le mouvement des troupes, et qui sont joués par des instrumens de guerre, et marquer le mètre et la cadence des tambours. Les airs des *marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; et c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à un certain point, quand on les a distingués et diversifiés; l'un pour la générale, l'autre pour la marche, l'autre pour la charge, etc. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit

ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre et la batterie des tambours. Encore fort souvent les airs des *marches* remplissent - ils assez mal cet objet. Les troupes françaises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres et les tambours, ont aussi fort peu de marches, et la plupart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les troupes allemandes. Pour exemple de l'accord de l'air avec la *marche*, Rousseau cite la première partie de celle des mousquetaires des rois de France. Il n'y a dans les troupes que l'infanterie et la cavalerie légère qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marche* réglée; les trompettes n'ont qu'un ton presqu'uniforme, et des fanfares.

Marche; est la partie d'un escalier sur laquelle on pose le pied pour monter ou descendre, soit qu'elle soit en marbre, en pierre ou de bois : le devant de la marche se nomme sa *hauteur*. Les charpentiers et les menuisiers l'appellent *contre-marche ;* le dessus, qui est de niveau, est son *giron*. Voyez Gradin.

Marche des divinités. Les anciens regardoient, en général, une allure précipitée et étourdie comme contraire à la décence; ils prirent une *démarche* posée, souple et légère, pour une qualité essentielle de la grandeur, et pour un privilége propre à une nature spirituelle. Par cette raison ils représentèrent souvent leurs divinités *marchant* sur la pointe des pieds et vaguant au-dessus de la terre, ainsi que dans l'Iliade, s'avançoit imperceptiblement et sans effort, Até. Nous trouvons plusieurs divinités distinguées par cette *démarche* légère et pour ainsi dire éthérée, qui convenoit à l'idée de la grandeur de Jupiter et de son élévation au-dessus des besoins de la foible humanité. C'est ainsi que, vaguant plutôt dans les airs que *marchant* sur la terre, s'avance la déesse Junon dans l'Iliade. Une médaille d'Antonin représente Mars s'avançant ainsi vers Sylvia. Une améthyste du cabinet de Stosch représente Atalante courant d'un pied léger qui rase à peine la superficie du sol. Cette *marche* des divinités s'observe sur-tout sur les pierres gravées. L'Apollon du Belvédère a une pareille *marche*, et ses mouvemens sont légers et pleins de grace; à peine le pied du dieu pose à terre. Les artistes grecs donnoient des ailes à toutes les divinités, lorsqu'ils vouloient réveiller l'idée d'une *marche* ou d'une vélocité surnaturelle; c'est pourquoi sur les plus anciens monumens nous voyons Diane, Mercure, etc. avec des ailes. *Voy.* Ailes.

Marche-pied. Sur presque tous les monumens ægyptiens, grecs, romains, et même sur ceux de Persépolis, les principaux personnages, lorsqu'ils sont assis, ont les pieds posés sur un *marche-pied*. Sur le bas-relief qui représente le trône de Saturne, on remarque au bas du trône un *marche-pied*. Ce bas-relief, conservé au Musée Napoléon, est expliqué et gravé au tom. I de mes *Monumens inédits*, pag. 218, pl. 23. J'ai pareillement publié et expliqué, *ibid.*, pag. 69, pl. 10, le disque d'argent improprement appelé le *bouclier de Scipion*, où l'on voit Achille assis sur un trône qui a un *marche-pied*. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède ce monument. Le *marche-pied* que tenoit à la main la statue de la fameuse Laïs, érigée sur le bord du fleuve Pénée en Thessalie, indiquoit le genre de sa mort; car cette courtisane fut tuée dans un temple consacré à Vénus dans cette contrée, par des femmes ja-

louses de sa beauté, qui l'assommèrent avec des *marche-pieds*. Voy. HYPOPODIUM, SUBSELLIUM, SUPPEDANEUM.

MARCHÉ; on appelle ainsi une place ouverte qui, dans les villes, sert pour y vendre différentes marchandises, et les choses nécessaires aux besoins de la vie. Ces marchés reçoivent différens noms pris des objets qu'on y vend; tels sont le marché aux poissons, le marché à la viande, le marché au bois, etc. Dans les grandes villes, la commodité des habitans exige qu'il y ait plusieurs marchés, distribués dans les différens quartiers. Au mot FORUM, il a été question des marchés des anciens. Dans la plupart des villes modernes, l'emplacement des marchés n'est qu'une place publique sans décoration. Quelquefois on les place sous des espèces de hangards couverts, qu'on appelle HALLE (*Voy.* ce mot). En établissant un marché on devroit toujours avoir soin de le placer, autant qu'il est possible, au centre de la ville ou du quartier pour lequel il est destiné. La forme la plus convenable et la plus commune des marchés, est celle d'un carré ou d'un parallélogramme. Lorsqu'un marché est très-grand, il séroit utile et agréable de le partager en plusieurs marchés plus petits; en faisant traverser la place par des portiques couverts, soutenus par des arcades ou des colonnes, et ces portiques serviroient en temps de foire pour y placer les boutiques des marchands forains, et en temps de pluie, pour se mettre à couvert. C'est pour le même but qu'un marché devroit toujours être entouré de galeries couvertes qui lui serviroient aussi d'ornement. Mais le plus souvent les localités et l'architecture de nos villes s'y opposent. Le pavé de tout marché doit être bien fait et solide, il doit être en pente vers les maisons pour donner l'écoulement nécessaire aux eaux, et rendre le pavé plus sec. Les maisons qui entourent un marché contribuent le plus à sa décoration: elles doivent donc avoir une bonne apparence et de belles façades. Un architecte habile a proposé de leur donner pour hauteur au moins le cinquième, et au plus, le tiers de la largeur de la place. Une ou plusieurs belles fontaines au milieu d'un marché, font un très-bon effet. La grandeur d'un marché doit être proportionnée à la population de la ville ou du quartier auquel il est destiné. S'il ne l'est pas, le marché est ou trop petit pour l'usage auquel il doit servir, ou bien il paroît désert lorsqu'il est trop grand, ce qui produit encore un effet désagréable.

MARCIA (AQUA); nom d'un des aqueducs de Rome. *Voy.* AQUEDUCS, tom. I, p. 41.

MARDELLE. Caylus, t. IV, pl. 58, n° 2, a donné le plan et le dessin d'une *mardelle de puits;* qui ressemble à un autel, forme qui a paru générale pour tous les puits, et qui peut-être a induit plusieurs savans en erreur. On en trouve beaucoup de semblables dans les ruines d'Herculanum, et le plus grand nombre est de marbre. Plusieurs sont ornées de bas-reliefs. *Voy.* APPUI DE PUITS.

MARGO. *Voy.* CHEMINS.

MARIE, la mère du Sauveur. Son image orne les églises catholiques. Les peintures des anciens chrétiens la représentent de deux manières; tantôt portant Jésus dans ses bras, situation adoptée par l'église grecque; et tantôt en le tenant assis sur ses genoux, attitude particulière à l'église latine, et qu'on remarque sur un dyptique, publié par BUONARROTI, dans ses *Osservazioni soprà Framm. di vetro*. Suivant le même auteur, cette dernière manière fut plus ordinairement employée depuis l'hérésie de Nestorius. C'est celle qui a été en général

adoptée pour les églises modernes. *Voy.* VIERGE.

MARINE. Ce mot se dit du spectacle de la mer, comme paysage se dit du spectacle de la campagne. La vue de la mer, de ses calmes, de ses bourasques, de ses tempêtes, des dangers et des naufrages dont elle est le théâtre, offre des objets d'étude assez variés, assez vastes pour occuper un artiste tout entier. Les peintres qui se livrent à ce genre, se nomment *peintres de marines*. L'Italie, la Hollande ont produit en ce genre d'habiles maîtres.

Parmi les peintres de marine, VERNET tient sans contredit un des premiers rangs. Sa belle collection de ports de mer est aujourd'hui exposée au palais du Sénat conservateur. On a quelques bonnes marines de M. HUE; et un élève de M. Regnault, appelé *Crepin*, a fait concevoir de belles espérances dans ce genre de peinture. Les ports de mer de Vernet ont été gravés en douze feuilles, gr. in-fol.

MARIONNETTES. Leur usage étoit connu des Grecs, qui les appeloient *neurospasta*, mot qui signifie, *objets mis en mouvement par de petites cordes*, et qui ainsi exprimoient la nature même de la chose. Aristote en parle clairement, lorsqu'il dit que si ceux qui font agir et mouvoir des petites figures de bois, tirent le fil qui répond à un des membres, que ce membre obéit aussi-tôt; on voit, continue-t-il, le col tourner, la tête se pencher, les yeux se remuer, les mains se prêter au mouvement qu'on en exige; en un mot, toute la personne paroît vivante et animée. Telles étoient les petites figures qu'employoient les Romains pour l'amusement du peuple, et dont parle Horace; telles sont aussi véritablement nos *marionnettes*, genre de spectacle qui a été très-perfectionné en France, mais qu'on a beaucoup plus négligé depuis l'abolition des priviléges amenés par la révolution. On trouve dans Caylus, tom. IV, pl. 80, n° 1, et tom. VI, pl. 90, n° 3, des marionnettes antiques de bronze et d'ivoire. *V.* JOUETS D'ENFANS.

MARMORARII; nom de ceux qui exploitoient les marbres; nous les appelons carriers. Le nom de *marmorarii* étoit plus souvent donné à ceux qui travailloient le marbre. Ils formoient un *sodalitium*, ou une confrérie qui avoit ses écoles, ses priviléges, ses patrons, ses dieux protecteurs.

MARMORATUM. Varron parle de ce stuc fait avec du marbre pilé; on l'employoit à des enduits pour les terrasses, pour les murs, et pour tout autre ouvrage. Il est une autre espèce de stuc faite avec du plâtre, nommée *albarium* (*V.* ce mot), et dont Pline et Vitruve indiquent l'usage.

MARMORIBUS (A). Gruter a publié des inscriptions sur lesquelles on lit les noms de deux officiers des Césars, dont l'un est appelé seulement *a marmoribus*, et l'autre *ab marmoribus magister*. Ils avoient sans doute l'inspection sur les marbres du palais, et sur leur emploi.

MARMOUSET. On désigne par ce mot des figures humaines malfaites, de mauvais goût, sans proportions, telles qu'on en voit aux bâtimens appelés gothiques.

MAROTTE, tête bizarre, placée au bout d'un bâton et accompagnée de grelots. Le mot *marotte* se dit pour *merotte*, c'est-à-dire, petite mère, parce que c'est une petite poupée: c'étoit le sceptre en usage dans la *fête des fous*. C'est à tort qu'on représente quelquefois Momus avec une *marotte*; cet attribut ne se trouve sur aucun monument ancien, et ne date que du moyen âge. *Voy.* mon *Dictionnaire de Mythologie* au mot MOMUS.

MAROUFLER un tableau; terme de peinture. C'est coller un tableau peint sur toile, avec de la colle-

forte ou des couleurs grasses, en l'appliquant sur du bois ou sur un enduit de plâtre.

MARQUE. Il est constant que les Romains marquoient leurs esclaves sur différentes parties du corps : les preuves de cet usage sont rares sur les monumens ; mais les historiens et des passages de différens auteurs nous en ont transmis des témoignages qui ne laissent aucun doute. Nævius, dans un vers conservé par Nonius, dit que le front des esclaves doit être *marqué* par un fer chaud. Plaute appelle un esclave qui avoit la marque, *servus litteratus*, un *esclave lettré*. On lit dans Pline, *inscripti vultus*, marqué au visage. Valère Maxime dit positivement qu'on imprimoit avec le fer chaud des caractères ineffaçables sur le visage des esclaves qui méritoient la prison ou qui avoient fui. D'après le code théodosien, les ouvriers employés à la fabrique des armes, devoient être *marqués* au bras ; et, selon Aëtius, les soldats portoient les mêmes *marques* dans le Bas-Empire.

Un croissant gravé au front d'un enfant, sur un verre antique, a paru être la marque d'un vœu ou d'une consécration, soit à la lune, soit au dieu Lunus. Le poète Prudence autorise ce soupçon ; il nous apprend que ceux qui se consacroient à certaines divinités se stigmatisoient, se *marquoient* avec des aiguilles ardentes. Les anciens imprimoient quelquefois plusieurs *marques* sur le même animal. Tel est le cheval qui est gravé sur une agathe-onyx de Stosch. Il porte sur l'épaule, hors du montoir, une marque qui a la forme d'un cercle, ou peut-être d'un ϙ, koph, marque que porte aussi le pégase qui sert de type aux médailles de Corinthe. Sur la cuisse de derrière, hors du montoir, il en a une seconde qui ressemble à une palme. Telle est celle qu'on voit à un des chevaux sur un verre publié par Buonarroti, *Osservazioni sopra framm. di vetro*, pl. XXVII, nº 1. On *marquoit* aussi les bœufs de la même manière : car on trouve dans la collection de Stosch, un bœuf marqué d'un ϙ, koph, sur la cuisse de derrière, hors du montoir, et d'un E sur l'épaule, du même côté. Anacréon parle de *marques* imprimées sur la cuisse des animaux.

On appelle encore MARQUE le signe qu'un artiste imprime sur ses ouvrages pour les distinguer de ceux des autres. Ces marques sont différentes des monogrammes, parce que ce ne sont pas des lettres enlacées, mais des signes de convention. Plusieurs maîtres ne sont connus que par ce signe. Ainsi on dit le *maître à l'étoile*, le *maître à la licorne*, le *maître à l'écrevisse*, le *maître à l'oiseau*, le *maître au caducée*. et on n'est pas toujours d'accord sur les noms des maîtres qui avoient adopté ces signes. *V*. MONOGRAMMES.

MARQUETERIE, ouvrage fait de différens bois durs et précieux, et de différentes couleurs, débités en feuilles, qu'on applique sur un assemblage de menuiserie pour représenter des figures, des ornemens, des fleurs, dont les extrémités sont quelquefois bordées de filets d'étain, de cuivre ou d'ivoire. Il y en a aussi en lames de cuivre, gravées et chantournées sur un fond d'étain ou de bois. Un ouvrier appelé Boule s'est rendu célèbre en ce genre ; et les meubles qu'il a faits, appelés *meubles de Boule*, sont encore recherchés et occupent un rang distingué dans les cabinets de curiosités. On fait en marqueterie des commodes, des armoires, des bureaux, des boîtes de pendules et autres meubles ; quelquefois même une pièce entière d'appartement. Les plus célèbres artistes en ce genre sont, Philippe Bruneleschi ;

Benoît de Majano; Frère Jean, de Véronne; Jean Macé, de Blois; André-Charles Boule et son fils. La *marqueterie* se fait aussi en marbre. Les Romains se servoient de plusieurs carrés de marbre plus ou moins grands, dont ils varioient les couleurs, et qu'ils assembloient ou incrustoient avec symétrie dans les compartimens des murs, des lambris et du pavé des temples. La *marqueterie* de cette espèce se nomme Mosaique. (*Voyez* ce mot.) Il existe plusieurs ouvrages en *marqueterie*, soit en pierre, soit en bois, qu'on ne peut trop admirer tant pour l'intelligence des ornemens que pour la perfection du travail.

Martyrs. Dans les plus anciennes peintures des chrétiens on voit les *martyrs* ayant une palme près d'eux ou dans la main, usage emprunté sans doute des Romains et des Grecs, qui représentoient ainsi les vainqueurs dans les jeux publics. La palme étoit quelquefois accompagnée de clous, comme on le remarque sur un vase de verre publié par Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra framm. di vetro*, pl. xix, nº 3, et par Boldetti, dans ses *Osservazioni sopra i cimiteri*, etc., p. 2091, nº 18. Suivant les mêmes auteurs, la couronne étoit également le symbole du martyre; ils en donnent un exemple, le premier, pl. xviii, nº 3, et l'autre, pag. 14, nº 2, où l'on trouve sainte Agnès entre deux colombes qui lui offrent la couronne.

Mascarade; c'est une sorte de comédie-ballet accompagnée de chants, de danses, et qui est, pour l'ordinaire, exécutée par des masques.

On appelle du même nom, en musique, une suite d'airs bouffons et grotesques composés pour la danse d'une *mascarade*.

Mascaron, tête grotesque ou masque que les architectes et les sculpteurs placent sur la clef des arcades ou portiques, aux grottes, à l'orifice des fontaines. L'architecture gothique faisoit beaucoup d'usage des *mascarons*.

Masques. A en juger par le silence des auteurs, les Ægyptiens n'eurent point de théâtres, ni rien de ce qui en dépend; et en empruntant des Grecs et des Romains une foule d'usages, ils ne les imitèrent point dans les jeux et dans les spectacles, pour lesquels ces deux nations montrèrent toujours le plus vif attachement. On peut donc dire que, sous ce rapport, les Ægyptiens ne connurent point les *masques*. Mais les monumens et l'histoire prouvent que néanmoins ils employèrent les déguisemens, et l'on doit regarder comme des figures *masquées* plusieurs représentations d'hommes introduites dans les cérémonies avec des têtes d'animaux. On lit dans Diodore de Sicile, que les officiers préposés pour distribuer la nourriture des animaux sacrés, ne paroissoient qu'avec le *masque* des animaux dont ils étoient gardiens. Il paroît que ces sortes de *masques* étoient de papyrus ou de quelqu'autre matière légère. La table isiaque, et beaucoup de monumens isolés, offrent de ces *masques* ou têtières de prêtres ægyptiens, faits en têtes de lion, d'épervier, d'ibis, etc.

Les *masques* de théâtre doivent leur origine à l'art de l'imitation. Ce ne fut d'abord, comme tout le monde sait, qu'en se barbouillant le visage que les premiers acteurs se déguisèrent; et c'est ainsi qu'étoient représentées les pièces de Thespis. On s'avisa dans la suite de faire des espèces de *masques* avec les feuilles d'une plante nommée *arction*, qui est notre grande bardane, *Arction Lappa*. Lorsque le poëme dramatique eut toutes ses parties, la nécessité où se trouvèrent les acteurs de représenter

des personnages de différent genre, de différent âge et de différent sexe, les obligea de chercher quelque moyen de changer tout d'un coup de forme et de figure, ce fut alors que parurent des *masques* qui, outre les traits du visage, représentoient encore la barbe, les cheveux, les oreilles, et jusqu'aux ornemens que les femmes employoient dans leur coiffure. C'est ce que nous apprennent tous les auteurs qui parlent de leur forme ; c'est d'ailleurs un fait que prouvent une infinité de peintures anciennes, de bas-reliefs et de pierres gravées. Au reste, il n'est pas aisé de savoir qui en fut l'inventeur. Suidas et Athenée en font honneur au poële Chærile, contemporain de Thespis. Horace, au contraire, en rapporte l'invention à Æschyle. Aristote dit expressément dans sa Poétique, que de son temps on ne pouvoit décider à qui la gloire en étoit due. Quoique l'on ignore par qui ce genre de *masques* fut imaginé, on nous a néanmoins conservé le nom de ceux qui en ont mis au théâtre quelqu'espèce particulière. Selon Suidas, le poète Phrynichus exposa le premier *masque* de femme, et Néophron de Sicyone celui de cette espece de domestique que les anciens chargeoient de la conduite de leurs enfans, et dont nous est venu le mot de pædagogue. D'un autre côté, Diomède assure que ce fut Roscius Gallus qui le premier porta un *masque* sur le théâtre de Rome, pour cacher le défaut de ses yeux, qui étoient louches.

Au rapport d'Athenée, un acteur de Mégare, nommé *Maison*, inventa les *masques* comiques de valet et de cuisinier. Enfin on lit dans Pausanias qu'Æschyle mit en usage les *masques* hideux et effrayans dans sa pièce des Euménides, mais qu'Euripide les fit le premier paroître avec des serpens sur leur tête. La matière de ces *masques* ne fut pas toujours la même. Les premiers n'étoient que d'écorce d'arbre ; et l'on voit dans Pollux que dans la suite on en fabriqua de cuir, doublés de toile ou d'étoffe. Mais comme ces *masques* se déformoient aisément, on imagina, suivant Hésychius, de les faire tous de bois; les sculpteurs les exécutoient d'après l'idée des poëtes. Pollux distingue trois sortes de *masques* de théâtre : les comiques, les tragiques et les satyriques. Il leur donne à tous la difformité dont leur genre est susceptible ; c'est-à-dire, des traits outrés et chargés à plaisir, un air hideux, une grande bouche béante, etc. Les comiques avoient la bouche moins ouverte que les tragiques. On peut ajouter à ces trois sortes de *masques*, ceux du genre orchestrique ou des danseurs. Ces derniers, dont il nous reste des représentations sur une infinité de monumens antiques, n'ont aucun des défauts dont nous venons de parler. Ils ont un air agréable, leurs traits sont justes et réguliers, leur forme est naturelle et répond parfaitement au sujet. Outre les *masques* de théâtre dont il a été question, les Grecs en connoissoient trois autres genres, distingués par trois différens termes, qui néanmoins dans la suite furent employés indifféremment pour signifier toutes sortes de *masques*. Les premiers et les plus communs, *prosopeïa*, étoient ceux qui offroient les personnes au naturel. Les deux autres étoient moins communs, ceux appelés Mormolicheia (*Voyez* ce mot), servoient à figurer les ombres, et avoient quelque chose d'effrayant ; les derniers, Gorgoneia (*V.* ce mot), étoient faits pour inspirer la terreur, et ne représentoient que des figures affreuses, telles que les Gorgones et les Furies.

On cite encore une autre espèce de *masques* appelés *hermoneia*, du

nom d'Hermon, leur inventeur. Il y en avoit de deux sortes : les uns étoient chauves sur le devant de la tête, avoient la barbe bien garnie, le regard dur, et fronçoient les sourcils : les autres avoient la tête rase et la barbe épaisse.

Au temps de la nouvelle comédie, les *masques* ayant changé de forme, tous les genres furent confondus ; les comiques et les tragiques ne différèrent que par la grandeur et par le plus ou le moins de difformité ; il n'y eut que les *masques* des danseurs qui se conservèrent dans leur intégrité. En général, la forme des *masques* comiques portoit au ridicule, et celle des *masques* tragiques à inspirer la terreur. Le genre satyrique, fondé sur l'imagination des poètes, représentoit par ses *masques* les Satyres, les Faunes, les Cyclopes et autres monstres de la fable. En un mot, chaque genre de poésie dramatique avoit des *masques* particuliers. Depuis, tous les acteurs eurent plusieurs *masques*, qu'ils changeoient selon que leur rôle l'exigeoit. Chez les anciens, les gens de théâtre croyoient que pour donner une connoissance complète de tel personnage, ils devoient communiquer le dessin du *masque* propre à le représenter. Ils plaçoient donc après la définition de chaque personnage, telle qu'on a coutume de la mettre en tête des pièces de théâtre, et sous le titre de *Dramatis personæ*, un dessin de ce *masque*. En effet, ces *masques* représentoient non-seulement le visage, mais même la tête entière, ou étroite, ou large, ou chauve, ou couverte de cheveux, ou ronde, ou pointue. Ceci se trouve confirmé par deux anciens manuscrits de Térence, que possède la Bibliothèque impériale. On voit aussi les *masques* d'une pièce de théâtre ou ceux qui font allusion aux différens ouvrages d'un auteur, sur une pierre publiée par Caylus, qui contient six *masques* ; enfin une belle mosaïque trouvée à Aix, et publiée par M. de Saint-Vincens dans sa Notice sur le président Faurin de Saint-Vincens son père, représente une scène comique placée au milieu des *masques* de tous les différens personnages de ce drame. Dans le nombre des *masques* de comédie, il y en avoit à double visage. Un père, par exemple, doit être quelquefois content, quelquefois fâché ; pour exprimer ces deux affections opposées, l'un des sourcils de son masque étoit froncé, et l'autre rabattu. On peut conjecturer que le comédien se tournant tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, montroit toujours le côté du visage ou *masque* qui convenoit à sa situation actuelle dans les scènes où cela devenoit nécessaire. Si ce père entroit content sur la scène, il présentoit d'abord aux spectateurs le côté de son *masque* dont le sourcil étoit rabattu, et lorsqu'il changeoit de sentiment, il marchoit sur le théâtre, et offroit tout-à-coup, et avec adresse, le côté du *masque* dont le sourcil étoit froncé, observant dans l'une et l'autre situation de se tourner toujours de profil. On a des pierres gravées qui représentent de ces *masques* à double visage, et beaucoup offrent de simples *masques*, tous diversifiés. Pollux, en parlant des *masques* de caractères, dit que celui du vieillard qui joue le premier rôle dans la comédie, doit être chagrin d'un côté, et serein de l'autre. Quant aux *masques* de tragédies, qu'il caractérise, le même auteur pense que celui de Thamyris, ce fameux téméraire que les Muses rendirent aveugle pour avoir osé les défier, devoit avoir un œil bleu et l'autre noir.

Les *masques* donnoient aux anciens la commodité de pouvoir faire jouer à des hommes les personnages de femmes. Suétone nous apprend que lorsque Néron jouoit

le rôle d'un dieu ou d'un héros, il portoit un *masque* fait d'après son visage; mais lorsqu'il y représentoit quelque déesse ou quelque héroïne, il avoit alors un *masque* qui ressembloit à la femme qu'il aimoit alors. Dans l'ancienne comédie grecque, qui se donnoit la liberté de caractériser et de jouer les citoyens vivans, les acteurs portoient un *masque* qui ressembloit à la personne qu'ils représentoient dans la pièce. Ainsi Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, fit jouer le rôle de Socrate sous le propre nom de ce philosophe et sous un *masque* qui lui ressembloit. On pourroit objecter que cet usage enlevoit aux spectateurs le plaisir de voir naître les passions et de reconnoître leurs différens symptômes sur le visage des acteurs. Toutes les expressions d'un homme passionné nous touchent bien; mais les signes de la passion qui se prononcent sur tous ses traits, nous affectent beaucoup plus que les signes de la passion qui deviennent sensibles par le moyen du geste et de la voix. Il étoit rare que les comédiens quittassent le *masque*, et même il y en avoit qui ne le quittoient jamais en scène. On souffre bien de nos jours, il est vrai, que les acteurs effacent la moitié des signes des passions qui peuvent être marquées sur la figure par le rouge, qui est en usage depuis plus de soixante ans; et en effet, ce déguisement, tout léger qu'il est, nous empêche d'appercevoir les changemens de couleur qui, dans la nature, font une si grande impression sur nous. Enfin on ne sauroit disconvenir que la plupart des passions, principalement les passions tendres, ne sauroient être aussi bien exprimées par un acteur *masqué* que par un acteur qui joue à visage découvert.

Les *masques* des anciens emboîtoient la tête toute entière; ils étoient concaves, ce qui, suivant Aulus Gellius et Boëce, servoit à augmenter le son de la voix. On voit d'ailleurs, par les figures des *masques* qui sont dans les anciens manuscrits, sur les pierres gravées, sur les médailles, sur les ruines du théâtre de Marcellus, et sur beaucoup d'autres monumens, qu'en général l'ouverture de leur bouche étoit excessive. Or, selon les apparences, les anciens n'auroient pas souffert ce désagrément dans les *masques* de théâtre, s'ils n'en avoient pas tiré quelque grand avantage, et cet avantage consistoit sans doute dans la commodité d'y mieux ajuster les lames d'airain ou d'autres corps sonores propres à renforcer la voix des acteurs. Ce moyen devenoit nécessaire, à cause de l'étendue immense des théâtres anciens et de l'éloignement où étoient les spectateurs. Ajoutons une autre observation, c'est que les comédiens d'alors ne jouoient pas comme les nôtres, à la clarté des lumières artificielles qui éclairent de tous côtés, mais à la clarté du jour, qui devoit laisser beaucoup d'ombres sur une scène seulement éclairée d'en haut. Il falloit donc, pour que d'une grande distance on pût discerner l'âge et le caractère du *masque*, que les traits en fussent plus fortement prononcés. Enfin, les *masques* des anciens répondoient au reste de l'habillement des acteurs, qu'il falloit faire paroître plus grands et plus gros que ne le sont les hommes ordinaires. La nature et le caractère du genre satyrique demandoient de tels *masques* pour représenter des Satyres, des Faunes, des Cyclopes et autres êtres fabuleux sortis du cerveau des poètes. La tragédie surtout en avoit besoin pour donner aux héros et aux demi-dieux cet air de grandeur et de dignité qu'on leur supposoit avoir eu pendant leur vie. Ainsi, d'après ce préjugé, c'eût été choquer la vrai-

semblance que de les représenter autrement. Concluons de tout ceci, que les anciens avoient des raisons pour tolérer les *masques*, comme nous en avons de faire jouer nos acteurs à visage découvert.

Examinons maintenant les autres usages que les anciens faisoient des *masques*. Ils les employoient très-fréquemment dans les cérémonies religieuses et les fêtes de certaines divinités. Sans parler des Saturnales des Romains, temps où l'on donnoit une grande licence aux esclaves, et où il leur étoit permis de paroître dans les rues avec le visage barbouillé de suie, il est constant que chez les Grecs on ne célébroit guère de fêtes de Bacchus sans se couronner de lierre et se servir des masques. Les monumens confirment à cet égard, et les récits des historiens, et les descriptions des poètes. Dans une fête de Bacchus, représentée sur un bas-relief gravé dans l'*Antiquité expliquée*, tom. II, part. II, pl. 89, on voit des personnages masqués, et quatre masques posés sur une table. Le superbe vase de Sardonyx qui se voit à la Bibliothèque impériale, est orné de différens masques et de plusieurs autres accessoires relatifs à Bacchus ou aux fêtes de ce dieu. Enfin, les masques étoient tellement censés appartenir à Bacchus et à son culte, que ceux qui s'en servoient par état lui étoient consacrés. Un beau vase de la collection de M. Hope, publié par M. Tischbein, représente trois jeunes gens, dont deux ont déjà mis leur masque de Satyre, leur queue et leur penis postiches; le troisième tient son masque à la main. L'usage des masques passa aussi aux fêtes de plusieurs autres divinités. D'après Ovide et Censorinus, pendant celles de Minerve, nommées les *Quinquatres*, on couroit les rues avec un masque sur le visage. Valère-Maxime parle d'une compagnie de joueurs de flûte qui, dans certaines fêtes publiques et particulières, se montroient avec des habits de différentes couleurs et le visage masqué. On lit dans Hérodien, que les *masques* servoient aussi aux fêtes de Cybèle; et dans Apulée, qu'on les portoit à celles d'Isis et de la déesse Syria. C'est à des fêtes semblables, et principalement à celles de Bacchus, qu'on doit rapporter les masques représentés sur plusieurs médailles de Néapolis en Macédoine, de Populonia en Etrurie, d'Abydus en Troade, de Parium en Mysie, de Camarina et de Mazara en Sicile, et particulièrement sur les médailles de la Thrace et de la Macédoine, où ces fêtes étoient célébrées avec plus de solemnité que par-tout ailleurs. Ces masques sont pour la plupart effrayans. Ceux qui sont représentés sur les médailles de la famille *Vibia* rappellent les jeux que Caius Vibius Pansa fit célébrer pendant qu'il étoit édile-curule. Ceux qu'on trouve sur les Tessères (*Voyez* ce mot), étoient peut-être destinés à annoncer le genre de spectacle qui devoit avoir lieu. Plaute et le grammairien Festus nous apprennent que quelques-uns des masques employés dans les jeux, dans les cérémonies religieuses, et même dans les pompes funèbres, s'appeloient *manduci* ou *manducones*, ainsi que plusieurs de ceux qui les portoient. On se servoit aussi de *masques* dans les triomphes et dans les pompes publiques. Cette coutume étoit une suite de la liberté qu'on avoit accordée aux soldats de chansonner le triomphateur. Les Romains en faisoient quelquefois usage dans les festins. Pour ne rien omettre de ce qui concerne les masques, je remarquerai qu'il y en avoit de figurés sur des pierres sépulchrales, et qu'on en a même trouvé de réels renfermés dans des tombeaux, tel que celui d'un petit

enfant conservé dans la galerie de Saint-Ignace à Rome. Winckelmann observe à ce sujet que les anciens prenoient avec de l'argile des empreintes sur le visage des morts, et qu'ils mettoient ces sortes de masques dans les tombeaux, à côté des cadavres.

Quelques auteurs ont pensé que ces tombeaux appartenoient à des comédiens, et que les masques dont on les ornoit devoient être considérés comme les attributs de leur profession. Mais une prodigieuse quantité de pierres antiques offrent des masques. Faut-il croire que ces pierres étoient portées au doigt par des comédiens, qui y faisoient graver le masque du rôle où ils se distinguoient le plus? Il est plus probable que ces masques sur les tombeaux, sur les bagues, etc. sont des signes du culte de Bacchus et de l'initiation aux mystères, comme le poisson est devenu le signe du christianisme. J'ai dit plus haut que la forme des masques étoit, en général, hideuse et gigantesque; cependant on trouve des masques tragiques et des masques de femme très-réguliers et d'une grande beauté. Ceux qui représentoient de jeunes personnes étoient ornés d'une chevelure blonde. On donnoit une chevelure éparse et flottante aux masques des actrices qui apportoient des nouvelles fâcheuses. Ils étoient distingués des masques comiques par la bouche plus ouverte, et par la chevelure.

Que les masques antiques fussent formés de deux visages ou d'un seul, ils enveloppoient toujours, comme je l'ai déjà dit, la tête entière; de sorte qu'un acteur voulant se rafraîchir le visage, relevoit son masque sur le sommet de la tête. CAYLUS, *tom.* I, pl. 54, a publié un beau camée d'agathe-onyx de trois couleurs, où l'on voit un ordonnateur de spectacles, ou plutôt un auteur donnant le ton d'une scène difficile à deux acteurs dont les masques relevés sur la tête laissent le visage à découvert. Le même auteur a donné, *ibid.*, le dessin d'un petit *masque* de terre cuite, de l'espèce de ceux qui se plaçoient, dit-il, sur le visage des dieux Lares pendant les Saturnales ou autres fêtes semblables. On remarque en effet, au haut du front, le trou qui probablement servoit à l'attacher à la tête, dont il couvroit la figure.

Plusieurs écrivains ont travaillé à éclaircir ce qui regarde les *masques de théâtre* des anciens. Outre les auteurs cités dans le cours de cet article, on peut consulter *Christ. Henrici* DE BERGER, *Commentatio de personis, vulgò larvis seu mascheris;* Francof. et Witteb., 1723, in-4°. — *Jo.-Bapt.* PACICHELLII, *Schediasma de larvis, de capillamentis, de chirothecis;* Neapoli, 1693, in-8°. — *Francesco* FICORONI, *le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani;* Rom. 1736, in-4°.; cet ouvrage traduit en latin a été publié à Rome, 1751, in-4°. — *Nicolas* BOINDIN, *Discours sur les masques et les habits de théâtre des anciens*, tom. IV, pag. 132 des Mémoires de l'Académie des Inscriptions. — *Traité sur l'origine et l'usage des masques*, par un ANONYME, dans l'extraordinaire du Mercure Galant, tome XIV, page 234. — SAVARON, dans ses *Notes sur Sidonius Apollinaris*, 1609, in-4°. — *L'Antiquité expliquée*, par MONTFAUCON, tom. I, III, et supplément, tom. III. — CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, tomes I, II, III, IV et V. — *Museo Pio-Clementino*, tomes I, III, IV et VI; in Roma, 1782, in-fol. — Mais sur-tout les *Pitture d'Ercolano*, tom. I, pag. 17-19; tom. II, pag. 15-25; tom. III, pag. 199-205; tom. IV, pag. 157-195, et tom. V, pag. 91-101. — La Dissertation de M. BŒTTIGER, *de Personis scenicis vulgo larvis;* Vima-

riæ, 1794, in-4°. — Un Mémoire du même, sur le mot *masque*, et sur la représentation des *masques* sur les anciennes pierres gravées. Flœgel, dans son *Histoire du comique grotesque*, a traité des masques et déguisemens qui ont eu lieu dans les différentes fêtes burlesques célébrées chez les diverses nations.

Masse ; c'est en peinture une distribution large et bien entendue de lumière et d'ombre. Les *masses* sont au clair-obscur, ce que les groupes sont à l'ordonnance des objets ; ou plutôt les masses ne sont autre chose que de véritables groupes de clairs, de demi-teintes, de bruns, et de reflets. C'est la raison, source unique de tous les principes justes, qui a ordonné que dans un tableau il y eût une masse principale d'ombre et de lumière, et qu'en général les lumières et les ombres fussent distribuées par masses. Mais cela ne signifie pas que dans un tableau, une seule masse de lumière doive être vivement tranchée par une seule masse d'ombre. Cet effet est piquant, précisément parce qu'il est rare, et il ne doit pas être plus prodigué dans l'art que dans la nature : sur-tout il ne doit pas devenir la manière constante d'un artiste. Il ne peut se trouver que dans un lieu resserré, éclairé d'un jour qui passe par une ouverture très-resserrée elle-même, ou recevant seulement la clarté d'une lumière artificielle. Ces effets singuliers ont été recherchés sur-tout par l'école hollandaise, et l'on peut dire qu'en cela, comme en bien d'autres parties, elle a resserré les bornes de l'art. Les Vénitiens ont été les plus grands maîtres dans l'art d'épancher les lumières et les ombres par grandes masses, sans paroître cependant rechercher les oppositions violentes. Le Poussin, et Raphaël, n'ont pas affecté l'artifice des grandes ombres et des grands clairs. On voit dans leurs tableaux les objets tels qu'on les découvre ordinairement dans le grand air et en pleine campagne, où l'on ne voit point ces fortes parties de jours et d'obscurité. Plusieurs, dit Félibien, ne s'en servent que comme d'un secours pour suppléer à leur impuissance. Néanmoins il est constant que si, dans l'imitation de la nature, on n'observe point les masses avant de s'occuper des détails, on ne fera que des imitations fausses. C'est par des masses, et non par des détails, que la nature frappe d'abord le sens de la vue ; ce sont donc aussi ses masses qu'il faut sur-tout représenter, si l'on veut faire une copie qui lui ressemble ; ce sont ses masses qu'il faut saisir avant d'étudier ses détails, si l'on veut représenter ses effets. *Voy*. Grands-clairs.

Massicot ; c'est de la céruse calcinée par un feu modéré, qui donne une couleur jaune-pêche, ou citron, ou jaune-doré ; le degré de calcination détermine sa couleur : on regarde le *massicot* comme une couleur terrestre, crasse, et très-difficile à manier.

Masser ; ce terme signifie en peinture, jeter des groupes, faire des masses.

Massif, s'entend, en général, de tout ce qui est plein et solide : on dit le *massif* d'un perron, d'une culée, d'une pile de pont ; le massif d'une fondation. *Massif* se dit des ouvrages qui sont trop pesans, soit par rapport au dessin, soit par rapport à la manière : un édifice paroît *massif*, lorsque les murs en sont trop épais, que les trumeaux en sont trop larges, et les jours trop petits : un entablement est *massif*, lorsque les moulures en sont trop fortes, et que sa hauteur excède le quart de celle de l'ordre sur lequel il est placé.

Massue ; c'est l'attribut ordinaire d'Hercule : elle en est souvent le symbole. Montfaucon, tom. II, du

Supplément de l'Antiq. expliq. pl. 10, a donné le dessin d'un autel consacré à Hercule ; sur l'une des faces se voit une massue sans nœuds, et dont la poignée assez propre est garnie de bandes en relief, sans doute pour l'empêcher de glisser dans la main. C'étoit, dit le même auteur, l'arme des Germains de ce temps-là qui servoient dans l'armée romaine. Sur une hyacinthe de la collection de Stosch, Hercule revêtu de la peau d'un lion, fabrique sa massue avec une branche d'olivier sauvage : elle est appuyée sur son genou gauche, et de la main droite, il en soulève les branches. Sur une sardoine de la même collection, on voit la massue d'Hercule terminée en caducée, d'où il sort deux palmes et deux épis de bled. L'artiste a voulu peut-être faire allusion à la tradition, qu'Hercule avoit consacré sa massue à Mercure. On donne aussi la massue à Thésée ; ce héros, au rapport de Plutarque, ayant tué Periphetès dans Epidaure, le dépouilla de sa massue, dont il se servit depuis, comme Hercule, de la sienne. (V. *mon Dictionn. Mythol.* au mot HERCULE.) Cupidon tient souvent sur les pierres gravées la massue d'Hercule, pour désigner ses victoires sur le fils d'Alcmène. On le voit entr'autres, sur une pâte antique de Stosch, appuyé sur la massue, et dans la même attitude que l'Hercule Farnèse. Le t. III, du *Recueil de* CAYLUS, offre, pl. 41, n° 2, un jeune Bacchus assis et appuyé sur une massue, attribut qu'on lui donne très-rarement. MONTFAUCON a fait connoître, t. I, pl. 61, n°. 5, du *Supplément*, un bas-relief, en forme de médaillon, qui représente Silène avec la massue sur l'épaule. Cette massue est tortue et noueuse, telle qu'on la voit entre les mains des Faunes et des Satyres. Au tom. I de mes *Monumens inéd.* pl. 5, j'ai publié une peinture, représentant la mort d'Actæon, et où se trouve un Satyre, portant sur l'épaule une massue, dont les nœuds sont grossièrement exprimés par trois ronds, qui lui donnent l'apparence d'une flûte. J'ai également fait graver *ibid.*, pl. 2, une médaille d'Héraclium, sur le revers de laquelle on remarque une massue d'une forme singulière ; elle a, vers son milieu, un appendice rond, que je n'ai point encore vu ailleurs ; c'étoit peut-être comme l'arc scythique, une arme particulière aux habitans de la Tauride, et cet appendice leur servoit à manier la massue, à la retenir sur l'épaule, ou à la suspendre.

La massue accompagnée d'un monogramme sur les médailles, est le symbole de Tyr. Dans les bas-reliefs de la colonne Trajane, les daces portent des massues. Les héros de la tragédie ancienne avoient cette arme redoutable : elle devint pour cela un attribut de Melpomène.

Dans le Musée du Capitole, il y a une mosaïque qui représente Hercule filant pour Omphale ; l'artiste à qui nous devons ce monument, a eu l'idée heureuse de faire enlever la massue du héros par une troupe de petits génies de l'Amour, qui la soulèvent avec des leviers, l'entraînent avec des cordes, et sont obligés de reprendre haleine. Cet épisode a été très-ingénieusement imité par M. Gardel dans le ballet de Psyché, où les petits Amours débarrassent Hercule de sa massue, et se réunissent pour la tirer hors de la salle du palais de l'Olympe, pendant qu'Hercule prend part à la fête du mariage de Psyché et de son apothéose. L'artiste à qui nous devons le plat d'or du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, qui représente le défi entre Bacchus et Hercule, et que j'ai publié dans le premier volume de mes *Monumens inédits*, n'a pas été aussi heureux en faisant tenir la massue d'Hercule vaincu, par un seul Faune, qui ne paroît pas faire la

moindre effort pour la porter, ce qui ne doit pas donner une grande opinion de la force du héros Thébain.

Mastic; les anciens s'en servoient pour boucher les fentes ou crevasses des murs; ils en avoient de plusieurs espèces : tantôt c'étoit un mélange de poix, de cire blanche, de briques pilées, de chaux fine, à quoi on ajoutoit de l'étoupe et du goudron; tantôt une dissolution de sel ammoniaque, mêlé avec de l'étoupe, du soufre et de la poix; tantôt une composition de sang de bœuf, de chaux fine ou d'écailles d'huîtres pilées ou de poix, ou de suif fondu et de cendres de bois passées au crible, ou de chaux fine et d'huile, le tout réduit à la consistance d'une pâte. Ces *mastics* étoient sur-tout employés dans les bains; les deux premiers, dans les bains chauds; les autres, dans les bains froids, dans les fontaines et les citernes. Quelquefois on frottoit d'huile l'intérieur des crevasses, avant d'y introduire le mastic, pour que la liaison fût plus intime. On avoit un mastic particulier pour le marbre, composé de résine, de chaux vive, de résine d'abeille, d'une dose du meilleur encens et d'huile de sang de bœuf; après avoir pilé les corps solides, on faisoit du tout une sorte de pommade ou de pâte, qui approchoit beaucoup de la substance du marbre. Les modernes ont, ainsi que les anciens, plusieurs espèces de mastics pour remplir les joints des pierres des ouvrages qui sont exposés à l'air, et pour jointoyer les marbres. Celui employé dans la menuiserie est un mélange de cire, de résine et de brique pilée, dont on se sert pour remplir les nœuds et les fentes du bois. Les sculpteurs usent du même mastic, pour faire les moules des ornemens de stuc.

Mat. Ce nom désigne en général un défaut de vivacité. Dans un corps luisant on appelle *mattes*, les parties qui n'ont point d'éclat. Un coloris *mat* est sans vivacité et sans éclat. Dans le discours, on appelle mat et foible, ce qui manque de la vivacité et du charme nécessaires pour exciter l'intérêt. Dans les arts du dessin, le mat alternant avec le brillant, est quelquefois nécessaire pour produire un bon effet. Dans les médailles on aime que le fond ait de l'éclat, et que les figures gravées dans le coin soient mattes. On aime de même dans les ornemens qu'il y ait certaines parties polies, et que les autres restent en mat; par ce moyen les parties principales se relèvent et se font mieux remarquer.

Matelas. Dans les camps, les soldats remplissoient quelquefois des sacs de laine, ou bien seulement de paille ou de feuilles sèches pour leur servir de lit, mais cela ne peut pas être comparé à nos matelas. Sur la peinture d'un vase grec qui représente l'expiation d'Oreste, et que j'ai publié dans le premier volume de mes *Monumens inédits*, on croiroit au premier coup-d'œil qu'Oreste est accroupi sur un matelas piqué comme les nôtres, mais en comparant les différens passages des tragiques qui ont mis les fureurs d'Oreste en scène, il paroît plus probable que ce n'est qu'une estrade couverte du tapis qui étoit sur la cortine du trépied près duquel Oreste s'étoit réfugié pour être en sûreté contre les Furies. Ce tapis avec des lignes en losange ou en carré, se remarque sur plusieurs médailles; il couvre le trépied sacré sur une médaille des Mamertins, et sur un grand nombre de médailles de Naples.

Les anciens connoissoient cependant l'usage des matelas, ils les nommoient *pulvini*, on les faisoit de plumes extrêmement douces. On en couvroit les lits qui servoient pour les festins, ceux sur lesquels on plaçoit les images des dieux;

sur la couverture de quelques tombeaux, on voit le *pulvinus*, sur lequel repose l'image du personnage qui y est renfermé.

Matériaux, se dit collectivement de toutes les matières qui servent à construire.

Mathématiques; science de la grandeur en général. Elle est cultivée par les ingénieurs militaires et de marine, mais négligée par les architectes, qui croyent que le maniement du crayon suffit : ils se trompent en cela grossièrement, comme l'observe fort bien Vitruve, selon lequel, au contraire, l'architecte doit être instruit de presque toutes les parties des *mathématiques*.

Ripa, dans son *Iconologie*, a représenté les *mathématiques* sous la figure d'une femme d'un âge moyen, couverte d'un voile blanc et transparent, ayant un globe à ses pieds, et tenant de la main droite un compas, dont elle forme un cercle, où l'on voit déjà plusieurs lignes tracées. L'allégorie de Gravelot est plus complète. Cet artiste a conservé une femme avec les ailes à la tête, et la sphère armillaire, qui annoncent que cette science mesure l'immensité. Elle paroît occupée du carré de l'hypothénuse, une de ses premières découvertes. Le cube qui soutient la table, sur laquelle cette figure est tracée, désigne les trois grandeurs possibles, longueur, largeur et profondeur. Les différens solides et les instrumens répandus autour d'elle, ainsi que la figure qui, dans le lointain, paroît prendre la hauteur d'un objet élevé, caractérisent encore son genre d'études et son utilité.

Matraca; cet instrument est d'usage en Espagne et dans le Mexique, sur-tout pendant la semaine sainte, et il fait tant de bruit, qu'étant placé sur le sommet du clocher, on l'entend par toute la ville. C'est une roue qui a quelquefois six pieds de diamètre, environnée de marteaux de bois mobiles, de manière qu'en tournant elle frappe successivement quelques tables fixes, de même que les dents qui sont alentour de la roue : elle doit être tournée par un homme très-fort.

Matrix (*Matrice*); quelques auteurs qui ont traité de la science des médailles ont adopté ce mot pour désigner ce qu'on appelle plus communément en français, *coin*, *carré* ou *poinçon*, c'est-à-dire, cette masse de métal très-dur, sur laquelle on a gravé en sens inverse le type de la médaille, afin de l'imprimer en sens droit sur le flaon qu'on expose à sa pression. On ignore par quel mot les Romains désignoient le coin d'une médaille; des auteurs modernes l'ont aussi appelé *typarium*, *marculum*, *iconium*, *forma*, mais aucun de ces noms ne se trouve dans les auteurs anciens dans le sens de *coin de médailles*. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède deux coins antiques de figure conique; il en est question dans le quatorzième volume des *Mémoires de l'Acad. des Belles-Lettres*, et dans le premier du *Recueil* du comte de Caylus. Il y avoit dans le cabinet de M. d'Ennery, un coin antique en bronze avec la tête de Néron. La bibliothèque publique d'Auxerre, et M. Fournier, libraire dans la même ville, possèdent également des coins antiques trouvés dans les environs d'Auxerre. Autrefois il y avoit des antiquaires qui avançoient que pour chaque médaille on avoit un coin différent; cette opinion bizarre qu'on avoit fondée sur la très-grande variété des médailles antiques, a été réfutée par le P. Jobert, par son commentateur, Bimard de la Bastie, par Beauvais, Eckhel, et d'autres antiquaires célèbres. On observe que souvent le coin étoit plus grand que le flaon, et qu'une partie du type ne pouvoit pas s'y exprimer. Souvent le

type n'est pas bien imprimé sur le flaon, parce que le défaut de virole faisoit que le coin n'étoit pas placé bien droit sur le flaon destiné à recevoir l'empreinte. Dans plusieurs cabinets on conserve des moules en terre cuite, qui ont servi anciennement, probablement à des faux-monnoyeurs, pour couler des médailles.

MATTOIR; espèce de petit ciseau non tranchant, dont se servent ceux qui travaillent en damasquinerie, marqueterie, et ouvrages de rapport, pour amortir les métaux, et les faire tenir dans les ciselures.

MAURESQUE. *Voy.* ARCHITECTURE. On appelle une *mauresque*, un édifice exécuté dans le style de cette architecture.

MAURETANIE. Sur une médaille d'Hadrien, on voit la *Mauretanie*, sous la figure d'un maure, conduisant un cheval avec une espèce de bride, ou plutôt de longe très-mince.

MAUSOLÉE; nom d'un grand et magnifique tombeau, qu'Artemisia, reine de Carie, avoit fait élever en l'honneur de Mausolus, son frère et son époux. Cet édifice avoit la forme d'un carré long; il étoit entouré de trente-six colonnes, et enrichi de beaucoup de sculptures. Il avoit, selon Pline, cent et onze pieds de circonférence, et la hauteur de l'ensemble étoit de cent quarante pieds. Au-dessus de la construction carrée qui formoit pour ainsi dire le soubassement, s'élevoit une autre construction pyramidale qui avoit vingt-quatre gradins, et sur le sommet on avoit placé un quadrige de marbre. Les plus grands artistes y avoient été employés par Artémise. Satyrus et Pytheus en furent les architectes; Scopas, Bryaxes, Timothéus, et Leochares, furent employés aux ouvrages de sculpture, et chacun d'eux se chargea d'un des quatre côtés. Pythis fut l'auteur du quadrige. Selon Vitruve, Praxitèle travailla aussi au monument funéraire de Mausole. Ce prince mourut 353 ans avant l'ère vulgaire; Artémise ne fit que commencer ce monument; elle mourut dans la troisième année sans l'avoir terminé, l'an 351 avant Jésus-Christ, et l'édifice fut achevé après sa mort. Le comte de Caylus a donné, dans le vingt-sixième volume des *Mémoires de l'Académ. des Belles-Lettres*, un Mémoire sur le mausolée ou tombeau de Mausole: dans le troisième volume du *Thesaurus* de Sallengre, on trouve encore un Traité *de Mausolei Architecturâ*, par AULISIUS. Les médailles qui ont pour type le *mausolée*, ont été fabriquées par des faussaires modernes. Ce tombeau de Mausole attira tellement l'admiration des Romains, qu'ils consacrèrent le mot *mausolée* pour désigner tous les tombeaux qui se distinguoient par leur magnificence. Cette signification s'est conservée encore de nos jours: au reste, le mausolée construit par Artémise étoit regardé comme une des Sept merveilles du monde. Quant à l'orthographe du nom de ce roi de Carie, j'observerai que tous les auteurs l'écrivent constamment *mausolus*, et que sur ses médailles on lit toujours *Maussollus*. V. TOMBEAUX.

MAXIME; on appelle intervalle *maxime*, celui qui est plus grand que le majeur de la même espèce, et qui ne peut se noter; car, s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *maxime*, mais superflu. Le semi-ton *maxime* fait la différence du semi-ton mineur au ton majeur, et son rapport est de vingt-cinq à vingt-sept. Il y auroit entre l'*ut* dièse et le *re*, un semi-ton de cette espèce, si tous les semi-tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le tempérament. Le dièse *maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *ma-*

xime : en rapport de deux cent quarante-trois à deux cent cinquante. Enfin le comma *maxime* ou comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par quintes, et d'une progression par octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzième quinte *si* dièse sur la septième octave *ut*; et cet excès est la différence que le tempérament fait évanouir. *Maxime*, pris substantivement, est une note faite en carré long horizontal avec une queue au côté droit; elle vaut huit mesures à deux temps, c'est-à-dire, trois, selon le mode. Cette sorte de note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons.

Méchanique; est une partie des Mathématiques (*V.* ce mot) qui traite des forces mouvantes, de l'art d'exécuter des machines pour transporter, ou enlever, ou mettre en mouvement de grands fardeaux. Les architectes doivent être instruits de la théorie de cette science pour la mettre en pratique suivant l'occasion.

Les anciens n'ont point personnifié la *méchanique*, ou du moins ils ne l'ont représentée que sous les traits de Minerve, à qui ils attribuoient l'invention de tous les arts. Sur un bas-relief de la collection du cardinal Albani, on voit Typhys qui prépare le mât et les voiles du navire Argo, et Minerve qui préside à cette opération. Cette déesse est là comme protectrice de la *méchanique*; mais ce n'est pas encore la *méchanique* personnifiée. Cochin l'a représentée par une femme qui réfléchit sur les propriétés des principales puissances, qui sont le levier, le treuil, la poulie, le plan incliné, le coin et la vis.

Méchanisme. Sans doute la partie intellectuelle de l'art conservera toujours le premier rang; mais l'artiste ne peut espérer aucun succès qu'autant qu'il saura faire valoir, par un heureux *méchanisme*, les conceptions de sa pensée. Reynolds exige du peintre une qualité qu'il appelle le génie de l'*exécution méchanique*. Il fait consister ce génie dans la faculté de rendre tel objet, comme formant un tout ensemble, de sorte que l'effet général et l'expression de ce tout puissent occuper entièrement l'esprit et le détourner, pour un temps, de l'examen des beautés et des défauts particuliers et subordonnés. On ne diroit peut-être rien de trop en avançant que beaucoup de tableaux n'ont été entrepris par les artistes que pour déployer tout ce que peut le *méchanisme* de l'art. Tels sont le tableau des Noces de Paul Véronèse, et la Descente de croix de Rubens. Toute la perfection de ces deux ouvrages, peu intéressans par le sujet, consiste dans l'habileté de l'exécution, habileté qui opère des effets puissans par l'influence de la faculté qu'elle possède d'embrasser tout d'un seul coup-d'œil, et de le faire embrasser de même au spectateur. *Voy.* Manœuvre.

Méchanographie. On appelle ainsi l'art d'imiter et de multiplier les chef-d'œuvres de peinture par des moyens méchaniques. La recherche de ce procédé a occupé à différentes époques des artistes et des savans. Un de ceux qui peut-être ont eu le plus de succès dans cette recherche, est M. Bœninger, dont quelques ouvrages en ce genre ont été exposés il y a quelque temps au Louvre, parmi les produits de l'industrie française. Par un méchanisme ingénieux et simple, il a réussi à répéter et à multiplier sur la toile et à l'huile les chef-d'œuvres des grands peintres. Il les reproduit aussi sur le bois, sur la porcelaine, sur les métaux, enfin sous glace. Cette dernière manière

de peindre les objets, réunit, au mérite de les rendre plus agréables par la transparence de la glace, préférable au vernis, celui d'éviter l'impression de l'air, qui altère insensiblement les couleurs. Les peintures méchanographiques ont été appliquées avec succès à la décoration des appartemens et à l'exécution des beaux meubles.

Meckias ou Méqyas, mot arabe qui signifie *instrument à mesurer*, et par lequel les Arabes désignent plus spécialement le *Nilomètre*, situé à l'extrémité méridionale de Roudhah. *V.* Nilomètre.

Médailler, cabinet où sont placées des armoires, dans lesquelles on range les médailles dans un ordre méthodique. On appelle aussi *Médailler* une armoire dans laquelle sont les tiroirs où se rangent les médailles.

Médailles. *Voyez* Numismatique.

Médailleur, nom que l'on donne quelquefois à l'artiste qui grave les coins des médailles. *Voy.* Numismatique.

Médailliste, amateur de médailles.

Médaillon. On est convenu d'affecter indistinctement ce nom à toutes les pièces d'or et d'argent dont le volume ou le poids excède sensiblement ceux des médailles. Quant au bronze, les trois modules étant bien prononcés, on regarde comme *médaillons*, dans ce métal, les pièces plus fortes que les trois modules. Selon Mahudel, les médaillons étoient des pièces à part, distinguées de la monnoie comme le sont parmi nous les médailles. Mais d'autres auteurs sont éloignés de cette opinion, et soutiennent, contre le système de Mahudel, qu'on doit reconnoître les monnoies dans les médaillons qui sont multiples d'une pièce avouée généralement pour monnoie, tels que les tétradrachmes et leurs sous-multiples, plus fortes que la drachme, les cistophores, seules pièces avec lesquelles la province d'Asie payoit ses tributs à la république romaine, , et par analogie, tous les médaillons grecs qui sont de même poids et de même forme, quoique la ciste sacrée n'y soit pas empreinte. On doit donc aussi regarder comme une pièce de monnoie ce beau médaillon d'or de l'empereur Auguste, trouvé à Herculanum, et ceux de Domitien et de Commode, tous trois quadruples des *aurei* d'Auguste, qui pèsent à-peu-près deux gros. Quel qu'ait été le poids de leurs monnoies, les Romains n'ont connu, n'ont employé pour les désigner toutes, que les deux synonymes *numi* et *numismata*. Marc-Aurèle a fait frapper un grand nombre de médaillons du plus gros volume, *numos maximos*, dit Julius Capitolinus. On auroit créé un mot particulier pour ces pièces extraordinaires, si elles eusent été autre chose que de fortes monnoies. Une induction favorable à cette opinion, se tire des types qui décorent les médaillons romains de tous les métaux; ces types et leurs légendes sont absolument les mêmes que ceux des médailles. On trouve en effet sur les médaillons, notamment depuis Gallien jusques aux Constantins, la figure de la déesse *Moneta*, tantôt seule, tantôt sous l'emblême de trois femmes portant chacune une balance. Ces symboles sont accompagnés de légendes usitées en pareil cas; Moneta Aug., Æquitas Aug.; Moneta Augg.; et sur un *médaillon* de Crispus, Moneta urbis vestræ. Quelques *médaillons*, en petit nombre cependant, portent les deux lettres S. C.. c'est-à-dire, *Sénatus-Consulte*, qui sont ordinairement placées sur les médailles de bronze des trois modules, et qui annoncent l'autorité du sénat. Comme on ne lit nulle

part que le sénat fit des largesses ou des libéralités, les pièces qui ont la marque du *sénatus-consulte*, quelque grandes et fortes qu'elles puissent être, n'ont donc été frappées par ordre de ce corps, que pour servir de monnoie. Quoique ces deux lettres S. C. ne soient pas toujours empreintes sur les médaillons grecs des empereurs, ces pièces ne doivent pas être exclues du nombre des monnoies; car ces lettres S. C, sont remplacées par les mots *epi presbeutou*, *epi archontos*, etc., qui en sont les équivalens. Au reste, on observe généralement sur les médaillons de tous métaux, qu'ils sont aussi usés que les médailles. Cette destruction a certainement la même cause, le frai, c'est-à-dire, le frottement continuel auquel la circulation expose toutes les monnoies; les *médaillons* servoient donc au même usage, quoiqu'ils fussent beaucoup plus rares. Ils portent souvent encore un caractère qui ne convient qu'aux monnoies, c'est la contre-marque. Leur fabrication a donc eu toujours pour objet le commerce, dans lequel ils rentroient, après avoir été d'abord des pièces de largesses. Telle a été sans doute leur première destination. Les empereurs les faisoient frapper pour les distribuer dans les jours solemnels, dans les occasions d'éclat. Les possesseurs étoient ensuite les maîtres d'en faire usage pour les besoins de la vie et du commerce. Du nombre des écrivains opposés à ce système, est Addisson, qui dit que les empereurs destinoient ces médaillons ou pièces de largesses à des présens pour leurs amis, pour les princes étrangers et pour les ambassadeurs, qu'ils n'avoient point cours dans le commerce, et que c'étoit le possesseur qui les évaluoit suivant sa propre estime. Mais il ajoute que, pour que leur petit nombre n'exposât pas le sujet de la composition à l'oubli, on ne manquoit pas de le répéter dans une proportion convenable à la monnoie, ce qui lui donnoit un cours rapide dans tout l'empire. Quoi qu'il en soit, je placerai à la tête des pièces de métal antiques qui n'ont pas été des monnoies, le magnifique médaillon d'or de Justinien, que possède le Cabinet impérial des médailles. Il a plus de trois pouces de diamètre, et plusieurs lignes de relief; son volume extraordinaire, et pareil au médaillon d'or de *Tétricus*, doit lui faire attribuer le même usage. Les bélières qui sont fixées à celui-ci, montrent qu'il a été destiné pour servir d'ornement, principalement pour être suspendu au cou.

On doit mettre à la suite de ces médaillons les pièces qui sont bordées de cercles, ornées de moulures, et qui ont un volume double de celui des monnoies, auxquelles leurs types sont communs; tantôt les cercles sont du même métal que ces pièces extraordinaires, et alors ils sont continus avec le champ; tantôt ils sont composés d'un métal, ou plutôt d'un alliage différent de celui du médaillon avec lequel ils ont été soudés avant d'être placés entre les coins. Ces sortes de médaillons ne commencent qu'au règne de Commode. Quelquefois même le cercle fait d'un métal ou d'un alliage différent, est lui-même enfermé dans une bordure dont la matière diffère encore de la sienne. On voit dans ces singularités un dessin marqué de les mettre hors du commerce. Ces médaillons extraordinaires servoient d'ornemens aux enseignes militaires, soit qu'on les y suspendît avec des bélières, soit qu'on les y fixât par des trous percés au milieu de leur diamètre, soit enfin qu'on les encastrât d'espace en espace. Peut-être employoit-on au même usage les médaillons qui étoient composés de deux alliages différens. Il y a des médaillons d'or,

d'argent et de bronze. Dans cette dernière classe est celui d'Hadrien, trouvé par Beauvais, au revers duquel on lit Cos. III, avec la louve et les deux jumeaux. Parmi les *médaillons* modernes on cite celui en or représentant Philippe II, qui pèse vingt-deux louis. Cette pièce existe à Vienne. Le roi de Prusse possède un médaillon du poids réel de trois livres.

On a avancé que les colonies n'ont jamais frappé de médaillons; Vaillant en a pourtant publié un de Cordoue, et un autre de Sarragosse. Il y a un grand nombre de médaillons frappés dans les villes grecques soumises à l'empire romain, et ils sont d'une grande importance à cause de l'étendue de leurs inscriptions qui expliquent plusieurs points d'antiquités extrêmement curieux. Pellerin a publié et expliqué beaucoup de ces médaillons, et la Bibliothèque impériale en possède un grand nombre. Ils sont très-utiles aux commençans, parce qu'ils sont d'une lecture plus facile que les médailles d'un plus petit module, et qu'on y trouve des formules très-variées.

Le cardinal Gaspard Carpegna est un des premiers qui se soient attachés à former une suite de médaillons. Dans la première édition de son recueil, on en fit pourtant graver seulement vingt-trois, et on donna la description de quarante-cinq. Cette collection s'étant fort augmentée, on en fit graver jusqu'à cent vingt-neuf dans la seconde édition, à laquelle on ajouta les observations de Buonarroti. Vaillant en a décrit environ quatre cent cinquante depuis César jusqu'à Constance, qu'il avoit vus dans différens cabinets de France et d'Italie. On publia à Venise, il y a quelques années, sans date et sans nom de ville ni d'imprimeur, un autre recueil de *médaillons* sous le titre de *Numismata æea selectiora maximi moduli, e Museo Pisano, olim Corrario*. Il s'y trouve environ deux cent vingt-neuf *médaillons* gravés en quatre-vingt-douze planches. Les Chartreux de Rome avoient une très-belle collection de médaillons qu'ils avoient aussi fait graver; mais cette collection ayant été vendue à l'empereur d'Allemagne, les planches passèrent avec les originaux dans le cabinet impérial, et on supprima toutes les épreuves tirées, mais non encore distribuées; en sorte que ces gravures sont aujourd'hui d'une extrême rareté. Dans le dix-septième siècle on fit graver plus de quatre cents médaillons qui se trouvoient alors dans le Cabinet du roi. Le nombre en avoit beaucoup augmenté depuis l'acquisition faite par le roi de tous ceux du maréchal d'Estrées. Cette suite comprend tous les médaillons qui avoient appartenu à l'abbé de Camps, outre ceux qui avoient paru avec des explications de Vaillant, et qui n'alloient qu'à cent quarante. L'abbé de Rothelin en possédoit aussi une suite assez considérable.

Les Médaillons sont en général d'un plus grand intérêt pour l'étude de l'antiquité que les médailles ordinaires, parce que leurs types offrent des sujets très-curieux relatifs à la mythologie, aux cérémonies, aux usages religieux, civils et militaires, etc. Sous le rapport de l'histoire de l'art, l'étude des médaillons n'est pas moins importante; comme leur volume est plus considérable, les artistes ont pu y placer des types plus compliqués; parmi les médaillons des empereurs romains, il y en a plusieurs dont le travail vaut presque celui des plus belles pierres gravées; c'est sur-tout sous le règne d'Antonin et de quelques-uns de ses premiers successeurs qu'on a frappé de beaux médaillons. Antonin avoit une profonde religion

et un grand respect pour tout ce qui rappeloit l'histoire de la fondation de Rome et celle de ses premiers temps; aussi voit-on sur ses médaillons Hercule que les habitans du mont Aventin remercient de les avoir délivrés de l'affreux Cacus, Horatius Coclès défendant le pont Sublicien, l'arrivée d'Æsculape à Rome, etc. etc. Ces médaillons rappellent encore des traits anciens et importans de la Mythologie et de l'Histoire héroïque; ceux de Commode ne sont pas moins intéressans; un médaillon de Lucille représente le combat des Romains et des Sabins après l'enlèvement des Sabines, et Hersilie se jetant entre Tatius son père, et Romulus son époux. Erizzo a, le premier, publié des médaillons; Tristan en a fait graver plusieurs; Patin en a donné de fort beaux; Carcavi a mis au jour ceux du cabinet du roi; et l'abbé de Camps fit connoître les siens quelques temps après, avec les savantes explications de Vaillant, sous ce titre: *Selectiora numismata in ære maximi moduli, musei D. Francisci de Camps, etc., interpretationibus de Vaillant, etc., illustrata.* Paris 1695, *in-4°*. Les médaillons de Carpegna parurent d'abord avec les explications de J. P. Bellori. Dans la suite le nombre des médaillons du cardinal Carpegna ayant été fort augmenté, on les donna de nouveau avec les excellentes observations du sénateur *Phil.* Buonarroti: *Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni antichi,* etc. Roma, 1698, *in-4°*. Il faut surtout citer ici la belle collection de médaillons du cardinal Albani, qui avoit passé au Vatican, et dont Venuti a publié la description accompagnée de gravures, à Rome en 1739 et 1744, en deux volumes *in-fol.* Cette collection et celle du cardinal Carpegna sont aujourd'hui réunies à celle du cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale de France qui, auparavant, avoit déjà été une des plus nombreuses de l'Europe; actuellement le nombre des médaillons de cette collection s'élève à environ 1500. Je me propose de publier la suite entière dès que les circonstances me le permettront.

Médaillons, est, en architecture, un ornement en forme de médaille, rond ou ovale, où est sculpté en bas-relief une tête ou un sujet historique, comme on en voit à la magnifique façade du Louvre.

Médecine. Les anciens ont représenté allégoriquement la Médecine sous les traits d'Apollon médecin, de Minerve Hygiée, d'Esculape, ou d'Hygiée (*Voy.* ces mots dans mon *Dict. de Mythologie*). Les modernes représentent la Medecine sous les traits d'une femme âgée, pour exprimer que l'expérience est la base de cet art. Elle tient une figure de la nature, objet continuel de ses observations; et le bâton noueux sur lequel elle s'appuie, indique les difficultés dont son étude est accompagnée. Le serpent dont la peau se renouvelle, emblème de la santé, entoure ce bâton qui repose sur les ouvrages de Gallien et d'Hippocrate. Le coq, déjà consacré à Æsculape, peut être pris pour le symbole de la vigilance, si convenable au médecin; la bride et le mors au pied de la figure, sont celui de la tempérance indispensable au convalescent. Pausanias dit que la *médecine* étoit représentée sur le coffre de Cypselus dans le temple de Junon, à Elis, par deux figures de femmes, qui tenoient, l'une un mortier et l'autre un pilon.

Médiante. C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure,

l'autre mineure, et c'est leur position relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la médiante et la tonique, le mode est majeur; quand la tierce majeure est à l'aigu et la mineure au grave, le mode est mineur. *Voy.* MODE, TONIQUE, DOMINANTE.

MÉDIATION. Partage de chaque verset d'un pseaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre, par l'autre, dans les églises catholiques.

MÉDITATION. Les anciens n'ont point figuré la méditation à moins qu'on ne la reconnoisse sous les traits de MNEMOSYNE (*Voy.* ce mot dans mon *Dict. de Mythol.*). Les modernes la représentent par la figure d'une femme assise, le front appuyé sur une main, et plongée dans une profonde rêverie; ses yeux fermés désignent le recueillement, et un grand voile l'enveloppe. Autour d'elle sont des livres, des figures de géométrie, etc.

MÉDITERRANÉE. Cette mer est particulièrement figurée chez les modernes par une femme qui a une rame à la main et un dauphin à ses côtés. *Voy.* MERS.

MEDIUM. Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé: le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux, et remplit le plus agréablement l'oreille.

MEGALOGRAPHIE. Vitruve appelle de ce nom un genre de peinture que les anciens employoient pour l'ornement intérieur des édifices. Il n'admettoit que la représentation des dieux, des héros, ou de leurs actions fabuleuses, différent en cela des autres genres de peinture, qui offroient des personnages de fantaisie.

MÉLANCOLIE. La figure allégorique qui la représente est un homme dont le teint est plombé; d'une main il tient un livre ouvert, et de l'autre, une bourse fermée; sur sa tête est un passereau, et un bandeau lui clôt la bouche. Ces différens emblêmes expriment son aptitude aux lettres, son penchant à l'avarice, son humeur solitaire et silencieuse. Le FETI, la représente dans une peinture qui est au Musée Napoléon, et dont il a fait plusieurs répétitions, comme une femme qui a de la jeunesse et de l'embonpoint sans fraîcheur. Elle est entourée de livres épars; elle a sur sa table des globes renversés et des instrumens de mathématiques jetés confusément. *Albert* DURER, dans une estampe qui est une des plus rares de son œuvre, l'a symbolisée sous les traits d'une femme assise, la tête penchée et appuyée sur sa main. Son air est sévère, son front est ridé, ses yeux sont attachés à la terre. Autour d'elle, sont confusément épars les instrumens des arts, livres, règles, compas, etc., un trousseau de clefs pend à son côté. Près d'elle est une échelle dont le haut se perd dans les nues. A ses pieds est un chien assoupi, et la fenêtre est tapissée d'une toile, où une araignée fait la chasse aux mouches. M. VIEN l'a représentée sous l'emblême d'une femme très-jeune, mais fort maigre et abattue: elle est assise dans un fauteuil dont le dos est opposé au jour: on voit quelques livres et des instrumens de musique dispersés dans sa chambre; des parfums brûlent à côté d'elle; elle a la tête appuyée sur une main, de l'autre, elle tient une fleur à laquelle elle ne fait pas attention; ses yeux sont fixés à terre, et son ame toute en elle-même ne reçoit des objets qui l'environnent aucune impression.

Mélange. C'est une des parties de l'ancienne Mélopée (*Voy.* ce mot), appelée *Agogé* par les Grecs, laquelle consiste à savoir entrelacer et *mêler* à propos les modes et les genres.

Meleagris (Numida). *Voy.* Pintade.

Mêler ou Mélanger. C'est faire un mélange, rompre des couleurs ensemble pour former des teintes, ou d'autres couleurs : on *mêle* les couleurs sur la palette pour faire des teintes ; on les mêle sur la toile avec le pinceau, pour les dégrader et les adoucir.

Méline. Terre dont se servoient les anciens dans la peinture, et qui, suivant la description de Dioscoride, approche fort de l'ochre de Ruth.

Mélismata. *Voyez* Agrément.

Mélismatique, ce qui tient à l'agrément, aux ornemens du chant, lorsqu'on divise une note plus longue en plusieurs petites notes qui, ensemble, ont la même durée que celle à laquelle on les substitue pour donner à l'exécution de la musique une tournure plus agréable. On désigne encore par le mot *Chansons Mélismatiques*, certaines mélodies très-simples, faciles à retenir, qui conviennent principalement pour les airs des chansons du peuple. Les gondoliers de Venise ont des chansons de ce genre dont l'air est très-mélodieux à-la-fois et très-facile à retenir. En Italie, des compositeurs célèbres intercalent quelquefois dans des opéra sérieux, des airs du style mélismatique, pour plaire au peuple.

Mélismi. *Voy.* Agrément.

Mélodie ; succession de sons tellement ordonnés selon les loix du rhythme et de la modulation (*Voy.* ce mot), qu'elle forme un sens agréable à l'oreille ; la *mélodie* vocale s'appelle *chant*, et l'instrumentale, *symphonie*. La mélodie n'est rien par elle-même ; c'est la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la mélodie avec l'harmonie (*V.* ce mot), abstraction faite de la mesure dans toutes les deux ; car elle est essentielle à l'une et non pas à l'autre. La mélodie se rapporte à deux principes différens, selon la manière dont on la considère. Prise par les rapports des sons et par les règles du mode, elle a son principe dans l'harmonie, puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la gamme, les cordes du mode, et les loix de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la mélodie se borne à flatter l'oreille par des sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter et calmer les passions, opérer, en un mot, des effets moraux, qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe ; car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, et tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi. Quel est ce second principe ? il est dans la nature ainsi que le premier ; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, et plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant, c'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation : celle dont l'accent est plus marqué, doit donner une mélodie plus vive et plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'accent, ne peut avoir qu'une mélodie languissante et froide, sans caractère et sans expression ; voilà les vrais

principes. Si la musique ne peint que par la mélodie, et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne chante pas, quelqu'harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, elle lasse bientôt les oreilles, et laisse toujours le cœur froid. Il arrive encore que malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, et dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *mélodies* se font entendre à-la-fois, elles s'effacent l'une l'autre et demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément; d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs français ont introduit à l'opéra l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un autre air; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à-la-fois, pour donner plus de force à leur éloquence.

Mélodieux, se dit des sons agréables, des voix sonores, des chants doux et gracieux, et en un mot, de tout ce qui donne de la mélodie.

Mélopée. Les anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe, que, dans tout systême harmonique, le troisième ou le quatrième son après le fondamental, en doit toujours frapper la quarte ou la quinte, selon que les tétrachordes (*Voy.* ce mot) sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un mode authentique ou plagal, au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle Mélopée. Elle est composée de trois parties; savoir, la *prise*, *lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son diapason; le mélange (*Voy.* ce mot), *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres et les modes; et l'*usage*, *chresis*, qui se subdivise en trois autres parties. La première, appelée *euthia*, guide la marche du chant, laquelle est ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une et de l'autre. La deuxième, appelée *Agogé*, marche alternativement par degrés disjoints en montant, et conjoints en descendant; ou au contraire, la troisième nommée *petteia*, par laquelle il discerne et choisit les sons qu'il faut rejeter, ceux qu'il faut admettre, et ceux qu'il faut employer plus fréquemment. Quintilien divise toute la *mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*hypathoïde*, appelée ainsi de la corde hypate, la principale ou la plus basse, parce que le chant régnant seulement sur les sons graves, ne s'éloignoit pas de cette corde, et ce chant étoit approprié au mode tragique. La seconde espèce étoit la *mésoïde* de *mèse*, corde du milieu, parce que le chant régnoit sur les sons moyens, et celle-ci répondoit au mode nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appeloit *nétoïde* de *nete*, la dernière corde ou la plus haute; son chant ne s'étendoit que sur les sons aigus, et constituoit le mode dithyrambique ou bacchique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés, et varioient la *mélopée*, tels que l'érotique ou amoureux, le comique, l'encomiaque destiné aux louanges. Tous ces modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; et par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois genres; savoir, le *systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions ten-

dres et affectueuses, les passions tristes et capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot grec. Le *diastaltique* ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens. L'*euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espèce de *mélopée* convenoit aux poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets et autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux sujets héroïques; la troisième, aux hymnes, aux louanges, aux instructions.

Melos; douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son *Protagoras*, met le *mélos* dans le simple discours, et semble entendre par-là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable; il vient d'un mot grec qui signifie miel.

Membre; est, dans le dessin, une partie extérieure du corps, qui naît du tronc d'un homme ou d'un animal: on dit d'une figure, que les *membres* en sont beaux et bien proportionnés.

Membre, se dit, en architecture, des différentes parties d'un bâtiment, des différentes parties d'un entablement, des différentes moulures d'une corniche.

Membrure; ce mot se dit de toute pièce de bois de trois à sept pouces de gros, qui, dans la menuiserie, sert à former les bâtis des fortes pièces, comme des portes cochères; et qui étant un peu plus épaisses, servent, dans la charpenterie, à former les roues des machines, et à d'autres usages.

Memnon. A l'article Colosse (*Voyez* ce mot) j'aurois pu dire quelque chose des colosses de Thèbes, mais j'ai cru plus naturel d'en parler ici. Environ à une lieue, et sur la rive occidentale du Nil, vis-à-vis de Carnac, sont deux statues, dont, selon Norden, l'une semble représenter un homme et l'autre une femme; et que M. Denon croit être l'épouse et la fille d'Ossimandue. Elles ont cinquante-cinq pieds d'élévation; elles sont posées sur un sol élevé, et s'apperçoivent de plus de quatre lieues. Elles sont faites de divers blocs d'une forte pierre sablonneuse et grisâtre, qui semble avoir été tirée de quelques-unes des grottes qu'on remarque en grande quantité dans les montagnes voisines. Elles sont assises, les deux mains sur leurs genoux. Le derrière et les côtés de leurs chaises ou fauteuils sont couverts d'hiéroglyphes. Les deux figures Isiaques en relief qui ornent chaque coin des chaises, sont surmontées de deux autres petites figures aussi en relief, qui n'ont pas l'apparence d'un ouvrage égyptien; ces reliefs et les deux figures qu'on voit sur le fauteuil de la statue qui est plus au sud, ne manquent ni de charmes ni de délicatesse. Les piédestaux de ces colosses portent une inscription, laquelle ne consiste qu'en une ligne de caractères hiéroglyphiques. La distance entre les deux statues, est de vingt-un pas. Norden les a fait graver dans son *Voyage d'Ægypte et de Nubie*, pl. 110 et 111, publié par M. Langlès. On trouve aussi le dessin de ces deux monumens dans l'atlas de l'intéressant *Voyage dans la haute et basse Ægypte* de M. Denon, pl. 44. Ce dernier les a fait représenter dans leur état de destruction actuelle qu'on attribue plutôt à l'injure du temps qu'à la violence des hommes. M. Denon remarque que celle qui est plus au nord, et désignée sous le n.° 3, est appelée de préférence la statue de *Memnon*, peut-être parce que sur

ses jambes est gravé le plus grand nombre d'inscriptions grecques et latines, dont beaucoup sont des épigrammes en l'honneur de *Memnon*, et d'autres, des attestations de ceux qui ont entendu sa voix. M. Langlès, dans sa *Dissertation sur la statue de Memnon* a recueilli vingt-deux de ces inscriptions copiées sur les lieux tant par Norden que par Pococke. A une certaine distance de ces statues, on voit des ruines de temples, au nord desquels sont les débris de deux autres colosses renversés. Norden les a fait représenter pl. 112. Le fragment de l'un d'eux, lettre *G*. est à demi enseveli. A peine en découvre-t-on assez pour juger qu'il a été assis et dans la même attitude que les deux colosses ci-dessus décrits. La partie supérieure y manque, et il paroît qu'on a employé la violence pour les séparer, les marques en sont encore visibles. Tout le corps du colosse d'une seule pièce étoit de granit noir. Son piédestal est presqu'entier, et l'on y voit quelques hiéroglyphes, comme des demi-cercles, et d'autres figures. Le reste est tellement défiguré et démembré, qu'il n'est pas possible d'en prendre une mesure exacte; il semble pourtant que sa hauteur devoit être d'environ vingt pieds. Tous ces indices semblent dire que c'est-là qu'il faut chercher la statue vocale de *Memnon*. Pococke prétend la reconnoître au contraire dans l'un des deux colosses restés en place. Néanmoins, en comparant ce que les auteurs anciens, tels que Pausanias, Philostrate, Strabon, Pline, Juvénal et beaucoup d'autres en ont dit, avec ce que Caylus et Jablonsky ont recueilli à ce sujet, on peut assurer que la statue de *Memnon* est celle que Norden a donné comme telle à la pl. 112, lettre *G*. Philostrate rapporte que près de la statue de *Memnon*, il y avoit des Hermès déjà très-mutilés, et qu'à quelque distance de là étoient des restes d'un temple et d'un forum. Selon la 112ᵉ planche de Norden, tout cela se trouve à côté de la statue de ce voyageur, tandis que près de celle indiquée par Pococke, il n'existe aucune trace de figures semblables. Strabon, Pausanias et Juvénal disent d'une manière positive que la partie supérieure de la statue de *Memnon* étoit abattue et renversée par terre; cela convient parfaitement à la statue de Norden, mais nullement à celle de Pococke. Quelques auteurs ont supposé celle-ci restaurée. Mais on n'en trouve nulle part aucune mention, il n'y a pas même une tradition qui autorise cette conjecture, démentie d'ailleurs par l'état actuel dans lequel est le colosse de Pococke; car si cette restauration avoit eu lieu, on y découvriroit du moins quelques pierres hétérogènes, implantées pour suppléer à ce qui manquoit. Philostrate, au surplus, nous apprend que cette statue étoit faite d'une pierre noire, et Pline, que cette sorte de pierre a beaucoup de conformité avec une autre espèce, qui a la couleur et la dureté du fer. Or la statue de Norden est de granit noir; le colosse de Pococke, au contraire, est une pierre *qui n'a pas une grande dureté*, qui même *est assez tendre* et d'un *rouge brunâtre*. Les inscriptions qu'on lit sur la statue de Pococke, ne prouvent rien en faveur de son opinion. Ne peut-on pas dire que le son mystérieux devant inspirer une sorte de vénération pour le colosse qui le rendoit, on se fit scrupule de le mutiler, par les inscriptions, et que d'ailleurs les édifices ruinés près desquels il se trouvoit étant couverts d'hiéroglyphes, il parut plus naturel aux voyageurs d'inscrire leur nom sur la statue de Pococke, colosse de première grandeur, d'une hauteur considérable, qui, par-là même, devoit exciter

l'attention, qui n'étoit éloignée de la statue vocale que de trois cents pas, et dont enfin la substance tendre et peu dure offroit toute la facilité possible d'y graver son nom ; on doit donc reconnoître la véritable statue de *Memnon* dans celle désignée par le voyageur danois Norden.

Memnonium. C'est le nom donné par Strabon et par d'autres auteurs à l'édifice qui renfermoit la statue de Memnon. Ce long et superbe péristyle où elle étoit placée, fut renversé et détruit par Cambyse. Des Grecs plus modernes l'appelèrent *Serapeum*, sans doute parce que qu'ils crurent remarquer quelque ressemblance entre le colosse de Memnon et la statue de Sérapis, à Alexandrie. On montroit à Abydus, le palais de Memnon, que les Grecs nommoient aussi *Memnonium*.

Mémoire. Les Grecs l'ont figurée sous les traits de Mnémosyne. (*V.* ce mot dans le *Dict. de Mythol.*) Elle est désignée par une jeune personne qui enfonce un clou. Les iconologistes l'ont aussi représentée par une femme d'un âge moyen, dont la coiffure est enrichie de perles et de pierreries ; elle tient le bout de son oreille avec les deux premiers doigts de la main droite. Ripa lui donne deux visages, une robe noire, une plume à la main droite, et un livre à la gauche. Gravelot la figure par une femme richement coiffée, pour désigner que son siége est dans le cerveau ; le burin qu'il lui fait tenir exprime que c'est-là que se gravent les conceptions. Des élémens de dessins, tels qu'un nez, un œil, une oreille, etc., annoncent que les idées nous viennent par les sens. Le chien placé près de la *Mémoire*, rappelle que les animaux jouissent de cette faculté. *Leon Augustinus* pense faussement que le masque à côté des prétendus portraits de Virgile, sur les pierres gravées, n'est autre chose que l'image de la *Mémoire*, toujours invoquée par les poètes.

Menace. Les iconologistes la représentent sous les traits d'une femme dont les yeux sont ardens : elle paroît dans l'action de faire des reproches, et tient une épée d'une main, et de l'autre, un bâton ; et on la peint au milieu d'une nuit, qui n'est pas entièrement obscure.

Ménager. En peinture, *ménager* ses teintes, ses couleurs, c'est réserver les plus fortes et les plus claires, les unes pour les objets qui doivent frapper le plus, et les autres pour ceux qui sont sur le devant du tableau. Si l'on ne *ménage* pas le blanc, on tombe dans la farine ; si l'on ne *ménage* pas le noir, on devient dur. Le noir demande d'autant plus à être *ménagé*, que les couleurs n'y poussent que trop avec le temps. En général, il faut *ménager*, c'est-à-dire employer avec beaucoup de discrétion les grands mouvemens, les expressions violentes, les contrastes marqués d'attitudes et de groupes, les masses tranchantes d'ombres et de lumières, le nombre des personnages, les richesses de luxe, les ornemens recherchés, les teintes éclatantes ; c'est, d'ailleurs, le moyen de parvenir au simple, qui toujours accompagne le beau.

Ménagerie : bâtiment divisé en différentes loges, où l'on nourrit des animaux rares de toutes espèces. Les riches Romains qui aimoient passionnément la chasse, avoient établi auprès de leurs *villæ* des ménageries, ou plutôt des parcs, dans lesquels ils nourrissoient toutes sortes d'animaux. *Voy.* Leporaria, Parcs.

Meneau ; se dit des montans et traverses de pierre, de bois ou de fer, qui séparent les guichets d'une croisée ; on n'en fait plus en pierre ; on n'en voit en fer qu'aux vitraux des églises modernes ; et

ceux qu'on fait à présent en bois, sont assemblés avec les montans et traverses des dormans.

Meniambi. Suivant Pollux, les *méniambes* étoient des nomes accommodés pour la lyre, d'après lesquels la flûte l'accompagnoit. Horace, parlant d'un concert de deux flûtes et d'une lyre, y introduit le chant dorien, et le chant barbare ou phrygien. Au reste, les commentateurs d'Athénée ne s'accordent point sur la véritable signification du mot *meniambi*, ni sur le genre de nome ou de mode auquel les *meniambi* appartenoient.

Meniane. On appelle ainsi en Italie, les petites terrasses ou balcons, et autres lieux découverts, quelquefois fermés de jalousies, pour voir au-dehors sans être vu.

Ménisque. Les Athéniens avoient l'usage de placer sur la tête des statues une espèce de disque ou plaque en bronze, afin de les garantir de la pluie, et sur-tout des ordures des oiseaux. On appelle cet ornement *Ménisque* à cause de sa ressemblance avec le disque lunaire. Quelques auteurs ont pensé que le Nimbe ou l'Auréole (*Voy.* ces deux mots) qu'on remarque à la tête des saints, à celle des dieux, des héros et des Augustes chez les Romains, avoient servi de modèle aux *ménisques* ; mais Buonarroti est d'un avis contraire. Quoi qu'il en soit, il paroît, d'après un passage d'Aristophane dans sa comédie des oiseaux, que le *ménisque* n'étoit pas un ornement particulier aux statues des dieux ou des héros, mais commun à toutes les statues. Celle du poète Menandre qui est au musée Napoléon, n° 96, a sur la tête un trou destiné à fixer la branche de fer qui supportoit le *ménisque*.

Mensa. *Voy.* Table.

Mensonge. Les iconologistes le représentent mal coiffé et mal vêtu ; sa draperie est parsemée de langues et de masques ; on lui donne une lanterne sourde à la main, pour indiquer sa fausseté, et une jambe de bois pour marquer son peu de solidité. Quelquefois on lui fait tenir un faisceau de paille allumée, comme pour annoncer la vanité, la légèreté de ses propos. Mais ces figures ne peuvent entrer dans une composition noble. Au mot calomnie, on verra comment Appèle l'avoit caractérisée, et on pourra apprendre de lui comment il faudroit personnifier le Mensonge.

Menton. C'étoit une coutume chez les anciens, de toucher le *menton* de ceux qu'on vouloit émouvoir ou persuader. Winckelmann, dans ses *Monumens inédits*, n° 138, a publié un marbre où l'on voit Andromaque qu'un de ses frères cherche à consoler de la mort d'Hector, en lui touchant ou caressant le *menton*. C'est ainsi que dans l'Iliade, Dolon touche le *menton* de Diomède, en lui demandant la vie, et que par le même geste, Thétis fléchit Jupiter en faveur d'Achille.

Menuet. Air fait pour une danse de même nom, laquelle l'abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Le caractère du *menuet* est une élégante et noble simplicité ; le mouvement est plus modéré que vîte, et l'on peut dire qu'il est le moins gai de tous les genres de danse. La mesure du *menuet* est à trois temps modérés ; il est composé de deux reprises qui se jouent deux fois chacune. Chaque reprise commence en frappant, et doit être de quatre, de huit ou de douze mesures, en sorte que le repos soit bien marqué de quatre en quatre. La dernière mesure de la première reprise doit tomber sur la dominante, ou du moins sur la médiante du mode, mais jamais sur la finale,

à moins que le *menuet* ne soit en rondeau. La dernière de la seconde reprise doit tomber sur la finale du mode : enfin le *menuet* doit finir par une blanche pointée ou par une mesure entière.

On ignore à quel peuple nous devons cette danse noble et posée. Beaucoup d'auteurs pensent qu'elle est d'origine française. Sultzer remarque qu'elle convient trop peu à la vivacité du caractère français, pour qu'on puisse adopter cette opinion.

MENUISERIE. Par ce mot on entend l'art de travailler et d'assembler le bois pour former les divers compartimens des portes, des croisées et des lambris qui revêtent les pièces d'un appartement. On fait quelquefois aussi en *menuiserie*, des colonnes, des entablemens et d'autres ornemens d'architecture, qui s'appliquent sur un bâtis de charpente. La *menuiserie* d'assemblage consiste en bâtis et panneaux joints à tenons et mortaises, rainures et languettes collées et chevillées. Il est une autre sorte de *menuiserie* qui s'appelle placage : elle se fait de bois débité en feuilles minces, distribuées et plaquées sur une menuiserie d'assemblage : on la nomme aussi MARQUETERIE. *Voy.* ce mot.

MÉPLAT. Terme de peinture et de sculpture, par lequel on désigne la manière d'exprimer les muscles et les parties rondes du corps qui sont un peu aplaties, en sorte qu'ils paroissent plus grands ou plus larges sans que les contours en soient altérés, et qu'on sente mieux les mouvemens. Il semble au reste que ce mot se dise pour *mi-plat*, *à demi-plat*. Le *méplat* dans la nature des hommes, approche plus de la ligne (*V.* ce mot) droite ; et dans celle des femmes, de la ligne circulaire. Les formes d'un beau corps ne sont pas rondes, elles seroient lourdes ; elles ne sont pas droites, elles seroient roides. Elles tendent plus ou moins, suivant les parties, suivant l'âge et le sexe, au rond et au plat, sans être jamais plates ni rondes; et c'est cette tendance de la ligne droite à la ligne circulaire, et de la ligne circulaire à la ligne droite, qui constitue la ligne *méplate*. Le *méplat* est donc un arc surbaissé, ou une ligne qui semble tendre à la ligne droite, et qui prend cependant une légère rondeur. Les lignes *méplates* donnent au dessin de la fermeté ; les lignes arrondies, de la pesanteur et de la mollesse ; les lignes angulaires, de la dureté. Au lieu de faire consister la beauté dans la ligne serpentine, ondoyante, flamboyante, il vaudroit mieux la faire consister dans la ligne *méplate*, puisqu'elle se forme des différentes variétés de cette ligne. Le bras accompagné de la main, étudié avec constance et avec soin, donneroit, peut-être, l'idée et l'habitude de presque tous les grands et petits *méplats* que l'art peut employer. Cette étude conduiroit bientôt, à ce qu'il semble, à dessiner aisément la figure entière. En menuiserie, on appelle bois *méplat*, celui qui a beaucoup plus de largeur que d'épaisseur *Voy.* BAS-RELIEF, PIERRES GRAVÉES, GLYPTIQUE.

MÉPLATE, se dit, en gravure, de la manière de faire des tailles un peu tranchées et sans adoucissement ; on se sert de la manière *méplate* pour fortifier les ombres, et en arrêter les extrémités.

MER. La déesse Thalassa, ou la *Mer*, étoit placée à Corinthe à côté des statues de Neptune et d'Amphitrite, en bronze ; et sur la base d'un autre monument, la même déesse étoit représentée en bas-relief, tenant sa fille Vénus. On n'a aucune idée de cette représentation. La *mer* Méditerranée est figurée par une femme qui a une rame à la main

et un dauphin à ses côtés. La mer et l'Océan sont souvent personnifiés sur les monumens, par une jeune femme et un vieillard qui ont sur la tête des pinces d'écrevisses. (*Voy.* Amphitrite et Océan dans mon *Dictionn. de Mythologie.*) On ne doit jamais donner des urnes aux Mers, mais on les désigne bien par des baleines, des dauphins et d'autres poissons monstrueux, ou par des vaisseaux qu'on fait appercevoir dans l'éloignement. Il est bon de remarquer ici que la baleine convient plus particulièrement à l'Océan. Coustou le jeune, sculpteur, a exprimé d'une manière ingénieuse dans la pièce des vents, de Marly, la jonction des deux mers, une des merveilles du siècle de Louis XIV. L'Océan est personnifié par un vieillard, et la Méditerranée, par une femme accompagnée d'un enfant, symbole d'une rivière. L'Océan s'appuie sur une urne placée entre lui et la Méditerranée, qui croise son bras sur le sien, pour désigner le canal du Languedoc. Cette même jonction a été désignée, dans la grande galerie de Versailles, par Neptune et Thétis qui se donnent la main. La baleine placée près du dieu, indique l'Océan, comme le dauphin et la rame auprès de la déesse annoncent la Méditerranée.

Mercredi, quatrième jour de la semaine, étoit personnifié par une figure de Mercure, qu'on reconnoît aux ailes de son pétase.

Mérite. Les iconologistes le représentent sous la figure d'un homme un peu âgé, assis sur le sommet d'un rocher escarpé. Ses armes et le livre qu'il tient, marquent qu'il est le fruit des travaux et de l'étude. Il est couronné de laurier. Dans une épigramme sur Ajax l'ancien, Aristote a personnifié le *mérite méconnu*, et l'a dépeint sous la figure de la Vertu ayant la tête rasée; assise près du tombeau de ce héros, elle fond en larmes. On sait que la cause de sa mort fut le jugement injuste qui le dépouilla des armes d'Achille en faveur d'Ulysse.

Merveilles. Entre les ouvrages merveilleux de l'antiquité, il y en avoit sept qui surpassoient tous les autres en beauté et en magnificence, et qu'on a appelés depuis un grand nombre de siècles, les sept *merveilles* du monde. On est assez d'accord sur le nombre de sept: mais les auteurs ne rapportent pas les mêmes merveilles. Voici celles qu'on nomme ordinairement: les jardins de Babylone, soutenus par des colonnes; les pyramides d'Ægypte; la statue de Jupiter Olympien; le colosse de Rhodes; les murs de Babylone; le temple de Diane d'Ephèse, et le tombeau de Mausole. Quelques-uns y ont ajouté l'Æsculape d'Epidaure, la Minerve d'Athènes, l'Apollon de Délos, le Capitole, le temple d'Hadrien à Cyzique, et quelques autres.

Mésaulon; c'est ainsi que les Grecs et les Romains appeloient, selon Vitruve, une petite cour qui étoit entre deux corps-de-logis, et qui faisoit le même effet que font aujourd'hui dans plusieurs palais, de petites cours pour éclairer les garde-robes, escaliers dérobés, et autres pièces des doubles corps-de-logis, qui seroient obscurs sans cette commodité.

Mèse, est dans l'ancienne musique le nom de la corde la plus aiguë du second tétrachorde. *Mèse* signifie *moyenne*, et ce nom fut donné à cette corde, non pas, comme dit Brossard, parce qu'elle est moyenne et commune entre les deux octaves de l'ancien systême, car elle portoit ce nom bien avant que le systême eût requis cette étendue; mais parce qu'elle formoit précisément le milieu entre les deux premiers tétrachordes, dont ce systême avoit d'abord été composé

Mésochore. Les *mésochores*

étoient, chez les Grecs et les Romains, les musiciens qui dirigeoient et conduisoient les concerts, qui en régloient la mesure, en frappant le pavé avec leur *scabillum* ou sandale sonore. *Voyez* Mesure.

Mésocope; espèce de flûte des Grecs, dont Pollux ne rapporte que le nom.

Mésoïde, sorte de mélopée dont les chants rouloient sur les cordes moyennes, lesquelles s'appeloient aussi *mésoïdes*, de la mèse ou du tétrachorde *meson*. *Mésoïdes*, se disoit aussi des sons moyens ou pris dans le *medium* du systême.

Mésopycini. Les anciens appeloient ainsi, dans les genres épais, le second son de chaque tétrachorde; aussi les sons *mésopycini* étoient cinq en nombre. *Voy.* Son, Tétrachorde.

Mesquin, de l'italien *meschino*, pauvre, chétif, misérable; c'est en architecture, peinture et sculpture, tout ce qui est de mauvais goût, qui a mauvaise grace, qui est petit, qui n'a pas les proportions reçues et approuvées par les grands maîtres. Le dessin est *mesquin*, si l'on s'arrête aux petites formes de la nature, à ses pauvretés. La composition est *mesquine*, si elle n'offre pas la richesse du sujet. L'exécution est *mesquine*, si elle est sèche et timide. La manière est *mesquine*, si elle est petite, froide, léchée. Enfin, le genre est *mesquin*, si, petit par lui-même, il n'est pas relevé par la beauté de l'exécution.

Mesure; division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir et subdiviser la quantité, et assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, et qu'on en sente l'égalité. Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure*; elles se subdivisent en d'autres aliquotes qu'on appelle Temps (*V.* ce mot), et qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure*, est remplie par plusieurs notes, qui passent plus ou moins vîte, en proportion de leur nombre, et auxquelles on donne diverses figures pour marquer leur différente durée.

Plusieurs auteurs qui ont écrit sur la musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention. Mais au contraire, les anciens pratiquoient la *mesure*, ils lui avoient même donné des règles très-sévères et fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure*, n'est pas chanter; et le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

Il y a des *mesures* qui ne se battent qu'à un temps, d'autres à deux, à trois, ou enfin à quatre, ce qui est le plus grand nombre de temps marqués que puisse renfermer une mesure: encore une mesure à quatre temps peut-elle toujours se résoudre en deux *mesures* à deux temps. Dans toutes ces différentes *mesures*, le temps frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement; le temps levé est toujours celui qui la précède, à moins que la *mesure* ne soit à un seul temps, et même alors il faut toujours supposer le temps foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé. Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la mesure, dépend de la *valeur des notes* qui la composent; *du mouvement* indiqué par le mot français ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air; *gai*, *vite*, *lent*, etc. enfin, du *caractere de l'air*, même qui, s'il est bien connu, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement.

Les anciens, dit M. Burette,

battoient la mesure de plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre et la frappoit alternativement, selon la mesure des deux temps égaux ou inégaux. C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique, appelé *Coryphée* (*Koryphaios*), parce qu'il étoit placé au milieu du chœur des musiciens et dans une situation élevée pour être plus facilement vu et entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en grec *podoctypoi* et *podopsophoi*, à cause du bruit de leurs pieds, *syntonarioi*, à cause de l'uniformité du geste, et si l'on peut parler ainsi de la monotonie du rhythme qu'ils battoient toujours à deux temps; ils s'appeloient en latin *pedarii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, et nommées en grec *croupezia*, *croupala*, *croupeta*; et en latin, *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles. Ils battoient la mesure non-seulement du pied, mais aussi de la main droite, dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, et celui qui marquoit ainsi le rhythme s'appeloit *manuductor*. Outre ce claquement de mains et le bruit des sandales, les anciens avoient encore pour *battre la mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, et des ossemens d'animaux qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle, et autres pareils instrumens. Tout ce bruit si désagréable et si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds et de rhythmes exigeoient un accord plus difficile, et donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse et plus piquante; encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la mélodie devint plus languissante, et perdit de son accent et de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces batteurs de mesure; et dans la musique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout.

Les musiciens français ne *battent* pas la *mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps et lèvent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois temps, et lèvent le troisième. Les Français ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite et à gauche.

Mesure, est ce qui sert de règle pour connoître et déterminer la grandeur, l'étendue, la quantité de quelque corps. Dans les arts, on se sert du mètre, qui a remplacé la toise, le pied de roi; dans l'architecture on emploie le module; dans le dessin on se sert de la tête, et de leurs subdivisions.

Mesuré; ce mot répond à l'italien *a tempo* ou *a batuta*, et s'emploie, après un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en mesure.

Meta. Ce mot désignoit la borne placée dans le cirque. On voit, dans la collection de Stosch, sur une cornaline, une *borne* du cirque, autour de laquelle courent deux biges. Une pâte de verre en offre une autre avec trois biges qui courent autour. Sur une pâte antique, quatre quadriges courent autour d'une borne. Une pâte antique faisant partie du cabinet du comte de Thoms, présente le même sujet, avec le nom du graveur, Deutonos. La *meta* se remarque beaucoup

mieux encore sur plusieurs bas-reliefs, sur des médaillons, sur des diptyques et sur la mosaique d'Italica. *Voyez* CIRQUE, tom. I, pag. 275; HIPPODROME.

MÉTAPHYSIQUE; science des choses surnaturelles, ou qui ne tombent pas sous les sens. Cochin, après César Ripa, lui donne un sceptre comme à la reine des sciences; elle contemple un globe céleste orné d'étoiles: le bandeau qu'elle a au-dessous des yeux, sans lui dérober la lumière d'en haut, l'empêche seulement de regarder en bas le globe de la terre, sur lequel elle est appuyée, et qu'elle couvre d'une partie de sa draperie; son attitude est celle d'une personne qui s'occupe de contemplations élevées. Nous ne conseillerions à personne d'adopter cette allégorie inintelligible et qui peut aussi bien servir à caractériser la terre ou l'astronomie que la métaphysique.

METACATATROPA; Terpandre donne cette partie de la musique ancienne comme la cinquième du mode des cithares.

MÉTAMORPHOSE: c'est la transformation d'une personne, son changement dans une autre forme. Les métamorphoses sont fréquentes dans la Mythologie. Il y en a de deux sortes: l'une, la métamorphose des dieux, comme celle de Jupiter en taureau, de Minerve en vieille, n'étoit qu'apparente, parce que ces dieux ne conservoient pas la nouvelle forme qu'ils prenoient. Mais les métamorphoses de Lycaon en loup, de Coronis en corneille, d'Arachné en araignée, étoient réelles, c'est-à-dire, qu'ils restoient dans leur nouvelle forme. Les métamorphoses sont difficiles à exprimer dans les arts, et peu de monumens nous les représentent. Parmi les principaux, on doit citer les matelots tyrrhéniens changés en dauphins, qui sont sur la frise du monument de Lysicrates à Athènes; une belle nymphe changée en fleur, qui est dans le cabinet de M. Townley, et qu'il a fait graver sur ses cartes de visites; une pierre gravée du duc d'Orléans, qui représente la métamorphose de Narcisse en fleur; Actæon changé en cerf, sur un vase grec dont j'ai publié la peinture dans mes *Monumens inédits*, tom. I. Les modernes ont figuré plusieurs *métamorphoses*. On cite, parmi les groupes, celui du chevalier Bernin, qui représente Apollon saisissant Daphné au moment où elle se change en laurier.

On a décoré de gravures les diverses éditions et traductions des *Métamorphoses d'Ovide*. Elles rendent ces ouvrages plus ou moins chers; mais elles servent plus à égarer le goût qu'à embellir véritablement ces ouvrages. Les meilleures gravures sont celles de Bernard Picard. On peut reprocher à toutes une ignorance révoltante des usages des temps mythologiques et héroïques, et des monumens de l'antiquité.

METARCHA: suivant Terpandre, c'étoit, dans la musique des anciens, la troisième partie du mode des cithares.

METATOME; c'est, en architecture, l'espace d'un denticule à l'autre.

MÉTAUX. Homère ne désigne les *métaux* collectivement par aucun mot. Le nom qu'on leur donna depuis ne lui étoit probablement pas connu, puisqu'il ne l'a pas employé. Quelques auteurs prétendent que le nom *metallon* a été donné aux *métaux* parce qu'ils ont été trouvés après les autres choses. Pline dit, au contraire, que c'est parce qu'on les découvrit avec d'autres substances. Aristote les désigne par une expression dont la racine signifie *fouiller*, *creuser*. La découverte des métaux est probablement due au hasard; mais c'est au besoin et à l'industrie des peuples adonnés à

la culture de la terre, que nous devons la métallurgie. Les métaux étoient connus, et on savoit même travailler le fer avant le déluge; mais l'invention en fut perdue après cette catastrophe. Toute l'antiquité s'accorde à dire qu'il a été un temps où le monde étoit privé de l'usage des métaux. Les sauvages nous retracent une peinture fidelle de l'ignorance des premiers temps; ils n'ont effectivement, comme alors, aucune idée de la métallurgie, et suppléent au manque de métaux par les arêtes de poisson, les cailloux, les coquilles, etc. Les peuples cultivateurs ont dû chercher les premiers, dans les métaux, des outils pour leurs différens travaux. Nous voyons l'usage des métaux établi dans l'Ægypte et dans la Palæstine. Les Ægyptiens faisoient honneur de cette découverte à leurs premiers souverains, les Phéniciens à leurs anciens héros. Ces traditions sont pleinement confirmées par l'autorité des livres saints. Du temps d'Abraham, les métaux étoient employés en Ægypte et dans plusieurs contrées de l'Asie. Goguet croit cependant qu'on ne sut d'abord y travailler qu'un certain nombre de métaux, tels que l'or, l'argent et le cuivre; le fer a été long-temps inconnu. Au reste, la quantité d'or et d'argent qui étoit répandue dès les premiers siècles, doit confirmer que l'art de tirer les métaux des mines, de les fondre et de les purifier, a été connu de bonne heure chez bien des nations. Le veau d'or est un témoignage des connoissances étendues des Israélites dans le travail des métaux. D'après une ancienne tradition, Prométhée passoit pour avoir appris aux Grecs la métallurgie; mais on pense plus volontiers que cet art leur a été apporté par les princes Titans, dont, il est vrai, Prométhée étoit contemporain. La domination de ces princes ayant été courte, leur chute entraîna celle des connoissances qu'ils avoient introduites. De nouvelles colonies sorties de l'Ægypte et de l'Asie vinrent recréer, en quelque sorte, les arts dans la Grèce, où Cadmus a le premier renouvelé l'art de travailler les métaux. Pausanias prétend que Théodore de Samos inventa le premier, avec Rhœcus, l'art de jeter en fonte le bronze, et d'en faire des statues.

Il n'est pas inutile de faire observer que les quatre âges indiqués par les métaux, l'or, l'argent, le cuivre et le fer, désignent sans doute le temps et l'ordre graduel et successif dans lequel les métaux ont été découverts. Les métaux employés dans les arts sont l'*or*, l'*argent*, le *cuivre*, et ses alliages, tels que le *bronze*, l'*orichalque*, le prétendu *airain* de Corinthe, l'*étain*, le *plomb*. Plusieurs autres entrent, sous l'état d'oxyde, dans la verrerie, dans la peinture à l'huile et en émail: tels sont le *plomb*, le *mercure*, le *bismuth*, l'*arsenic*, sous les noms de MINIUM, d'ORPIMENT, de CINNABRE, etc. *V.* ces mots.

On a des médailles de Trajan et d'Hadrien, où le nom donné aux métaux dérive soit des villes, soit des provinces où les Romains les fabriquoient et les employoient. Les médailles portant METALL. DELM., désignent que le métal dont elles sont faites sort de la Dalmatie, qui anciennement étoit appelée Delmatie, contrée que les historiens et les poètes vantent par le nombre et la richesse de ses mines. Il y en a qui sont timbrées *Metalli Ulpiani Pann.*, ou *Metalli Pannonici*; les anciens auteurs ne font cependant aucune mention des mines de la Pannonie, indiquées par ces médailles. D'autres laissent lire au revers *Dardanici*; quoique le mot *Metalli* ne s'y trouve point, Eckhel se croit fondé à les ranger dans la

même classe que les précédentes. Ceux-là se trompent, dit-il, qui en font remonter l'origine jusqu'à Dardanus, ou qui les supposent frappées à l'honneur de ce Troyen, comme l'un des fondateurs de Rome. Une des preuves que ces médailles n'ont point été fabriquées dans cette ville, c'est qu'elles ne présentent pas les lettres S. C., marque ordinaire et distinctive de la monnaie romaine. Il fait observer que le mot *Dardanici* rappelle une ancienne région voisine de la Macédoine, et mentionnée par les historiens et les géographes sous le nom de Dardanie, nom qui s'est conservé jusqu'au temps même de Dioclétien, et qu'on retrouve dans une inscription qui date du règne de Trajan *L. Besius præf. alæ. Dardanorum.* Le code de Gratien parle des directeurs des mines de la Macédoine, de la Dacie et de la *Dardanie.* Il est donc évident que cette contrée, où Trebellius Pollion fait naître Claude-le-Gothique, possédoit des mines, et qu'ainsi les médailles ou monnoies prenoient le nom *Dardanici*, du pays même d'où on tiroit et où l'on travailloit les *métaux.* Eckhel cite une médaille d'Hadrien, avec l'épigraphe *Æliana Pincensia.* Il combat le sentiment du Père Hardouin, qui la dit frappée à l'occasion de jeux célébrés dans la ville de *Pincum* en Mœsie, à l'honneur d'*Ælius* Hadrien. Il pense qu'on doit substituer *Metalla*, appelés *Æliana*, d'*Ælius* Hadrien, comme on a vu plus haut *Ulpiani*, dérivé d'*Ulpius*, gouverneur sous Trajan, et *Pincensia*, de la ville de Pincum, où de semblables pièces ont été frappées. Sur une autre médaille d'Hadrien, on lit *Met. Nor.*, ou *Metallum Noricum.* La plupart des anciens auteurs disent la Norique extrêmement fertile en mines de fer. Dans une inscription rapportée par Muratori, il est question d'un *Ti.* Claudius Macro *con. ferr. nor.*, c'est-à-dire, *confector* ou *conductor ferri norici.* Les mots *Metal. Aurelianis*, qui se lisent sur une pièce publiée par Morel et Pembrock, doivent toujours, d'après Eckhel, ne signifier autre chose sinon que certaines mines ou fabriques ayant été appelées *Aureliana*, de Marcus Aurelius, les médailles ou monnoies qui en sont sorties ont retenu le même nom. Enfin, Eckhel prétend que ces différentes pièces, vu leur type, leur épigraphe et leur forme, qui sont les mêmes pour toutes, servoient à la paie de ceux qui étoient employés à l'extraction ou à la fabrication des *métaux.* Les trois *métaux* qui entrent dans la composition des médailles sont quelquefois représentés sur les Monnoies. *V.* ce mot.

Métier. C'est le nom que l'on donne à tout art manuel, et même à la partie mécanique des arts libéraux. Le *métier* porté à sa perfection ne tient pas uniquement à des ressources mécaniques, il exige encore des qualités intellectuelles. On borne ordinairement le *métier* de la peinture à ce qui concerne le maniement du Pinceau. (*V.* ce mot.) On peut appeler un fort bon peintre celui qui possède bien les différentes parties de son *métier*, ou du moins un grand nombre d'entr'elles, et quelquefois encore celui qui en porte un petit nombre jusqu'à l'excellence; et ces parties sont le talent de bien dessiner, celui de composer lorsqu'il se borne à un bel agencement de figures, de groupes, d'accessoires, à l'intelligence du clair-obscur, à celle de la couleur. Ce qu'on appelle *exécution*, *facilité*, *faire*, *mécanisme*, *manœuvre*, etc., mots auxquels je renvoie, appartiennent au *métier* des arts qui dépendent du dessin.

Métoche; c'est, selon Vitruve, l'espace qui est entre les denticules d'une corniche.

Métope; on nomme ainsi un in—

tervalle carré qui, dans la frise dorique, fait la séparation des triglyphes ou bossages. *Métope bas-long* est l'espace entre les triglyphes d'une frise dorique, qui a moins de hauteur que de longueur. C'est aussi l'espace qui se trouve entre les consoles d'une corniche composée, et qui est orné de peinture et de sculpture, tels sont les beaux *métopes* du Parthenon, qui représentent des groupes de centaures et de lapithes qui combattent. Dans la frise dorique, les *métopes* représentent les extrémités des solives du plafond, qui viennent reposer sur l'architrave et les intervalles que les solives laissoient entr'elles. Les *métopes* ne se trouvent pas aux édifices d'ordre ionique et corinthien. Il paroît que dès l'époque où ces deux ordres ont été inventés, on a caché les extrémités des solives du plafond, et qu'on ne leur a point donné de saillie, afin d'avoir une frise élégante et unie. Peut-être aussi que dans l'ordre ionique et corinthien, dont l'invention date d'une époque où l'architecture avoit déjà atteint une grande perfection, on a supprimé les *métopes* à cause de la difficulté de diviser d'une manière juste et régulière les *métopes* et les triglyphes, attendu que le triglyphe devoit toujours se trouver au-dessus du milieu de la colonne et de l'entrecolonnement, et que chaque *métope* devoit former un carré régulier. *Voyez* ENTABLEMENT.

MÉTRIQUE ; dans le sens le plus étendu, ce mot désigne ce qui est mesuré avec justesse, ce qui a des parties plus ou moins grandes, dont la bonne proportion compose un tout qui devient agréable par sa forme. Tout le monde sait que dans les édifices et les formes qui frappent la vue, il faut qu'il y ait de l'eurythmie, de la proportion et de la symétrie ; que la musique et la danse doivent nécessairement être métriques, ou mesurées et divisées avec justesse ou précision. Tout ce qui doit plaire, non pas par son essence et sa matière, mais par son extérieur et sa forme, doit nécessairement être métrique. Celui qui nous fait un récit très-intéressant et agréable, et qui veut nous plaire uniquement par le fond de son récit, peut atteindre son but lors même qu'il néglige l'harmonie ordinaire, qui doit être le partage même de la prose ; lorsque dans un événement auquel nous prenons le plus grand intérêt, nous voyons les personnes agir et se mouvoir d'une manière peu régulière ; lorsque nous entendons leurs discours naturels et sans aucun art, nous y trouvons cependant du plaisir. Mais des sons qui en eux-mêmes n'excitent ni idées ni sensations, des mouvemens du corps qui n'ont rien de passionné ou de signifiant, ne peuvent point faire plaisir à ceux qui entendent les uns, à ceux qui voient les autres. Doivent-ils produire sur nous une impression agréable, il faut que leur forme nous plaise par une disposition métrique et exacte. Il ne peut donc y avoir de musique instrumentale ni de danse sans mètre, d'où naît le rhythme. Plus les parties isolées sont insignifiantes, plus il est nécessaire de leur donner une liaison métrique. Un édifice qui doit servir d'habitation, et qui par conséquent est un objet d'utilité, a moins besoin de plaire par la plus grande symétrie de la forme, qu'un vase ou un autre objet qui n'a d'autre but que de plaire par la forme extérieure. Un chant de guerre composé au milieu des camps pour animer le soldat qui marche au combat, n'exige pas une aussi scrupuleuse exactitude de prosodie et de rhythme musical qu'une chanson faite seulement pour amuser, ou qu'un air de danse. Dans la danse

elle-même, la pantomime, dont le fond représente déjà un sujet déterminé, peut plutôt se passer d'être métrique que la danse de société.

La musique métrique, selon Aristide et Quintilien, est la partie de la musique en général qui a pour objet les lettres, les syllabes, les pieds, les vers et le poëme, et il y a cette différence entre la métrique et la rhythmique, que la première ne s'occupe que de la forme des vers, et la seconde de celle des pieds qui les composent, ce qui peut même s'appliquer à la prose. D'où il suit que parmi les langues modernes, il y en a plusieurs qui peuvent encore avoir une musique métrique, puisqu'elles ont une poésie, mais non pas une musique rhythmique, puisque leur poésie n'a plus de pieds. Telle est la langue française. La langue allemande, qui se rapproche des langues anciennes, en ce que sa poésie admet le pied, peut par conséquent avoir aussi une musique rhythmique. *V.* RHYTHMIQUE.

METTEURS EN ŒUVRE. *V.* COMPOSITORES GEMMARUM.

MEULIÈRE, sorte de moellon de roche fort dur, mal fait et très-poreux, qu'on tire des mêmes carrières que les meules de moulin, et qui fait une excellente maçonnerie.

MEURTRIR, se dit dans la sculpture, du marbre que l'on frappe à plomb avec le bout de la boucharde ou de quelqu'autre outil. *Meurtrir*, en peinture, c'est adoucir la trop grande gaîté des couleurs avec un vernis qui semble être une vapeur éparse sur le tableau.

MEXICAINS. A l'époque de la découverte de l'Amérique par les Espagnols, ce peuple étoit déjà parvenu à un certain degré de civilisation, et il se livroit à certains arts, tel que celui du dessin, qui lui tenoit lieu de l'art d'écrire. Lorsque les Espagnols débarquèrent au Mexique, les habitans des côtes instruisirent leur roi Montézuma de ce qui venoit de se passer, en lui envoyant une grande toile sur laquelle ils avoient dessiné et peint avec soin tout ce qui venoit d'avoir lieu sous leurs yeux. C'étoit de cette manière que ce peuple écrivoit ses loix et son histoire. Robertson, dans son histoire d'Amérique, a fait graver plusieurs peintures mexicaines; le cardinal Borgia en possède plusieurs; le célèbre voyageur M. de Humboldt, rapporte un certain nombre de peintures mexicaines, et il a promis d'en offrir une à la Bibliothèque impériale.

MEZZA-VOCE. *V.* SOTTO-VOCE.

MEZZO CARATTERE. On appelle ainsi le style des airs de l'opéra bouffon.

MEZZO-FORTE. *Voyez* SOTTO-VOCE.

MI; la troisième des six syllabes qui désignent les différens sons ou notes de la musique.

MICOCOULIER; les éditeurs milanois de l'Histoire de l'art de Winckelmann, rangent cet arbre parmi ceux dont le bois a été travaillé par les artistes anciens; mais il reste à déterminer comment les anciens appeloient notre micocoulier, si c'est le *Celtis* de Pline, comme pense Dalechamp avec beaucoup de probabilité, ou l'*alisier*, comme le dit Hardouin. Dans tous les cas, rien n'indique que ces arbres aient été employés par les sculpteurs.

MIGNARD; se prend quelquefois substantivement. Donner dans le *mignard*, c'est tomber dans l'affecté, le petit, le mesquin, pour chercher le gracieux. On a reproché ce défaut à *Pierre* MIGNARD, premier peintre du Roi Louis XIV, après la mort de Le Brun. Ses ennemis disoient que ses vierges étoient *mignardes*, et ses peintures des *mignardises*; ce terme est resté dans le langage de l'art.

MILLIAIRE. Les Romains met-

toient un soin particulier à la construction et à l'entretien des voies publiques. L'attention de ce peuple se portoit aussi à leur mesure et à leur division par milles. Sur toutes les voies ou chemins des Romains, étoient placées de *mille* pas en *mille* pas, des pierres ou colonnes qu'on appeloit par cette raison, *milliaires*. On gravoit sur ces milliaires le nombre de milles dont elles étoient distantes de Rome. De-là vinrent ces expressions si fréquentes chez les écrivains latins, *tertio ab urbe lapide*, *ad quartum lapidem*, etc., pour marquer une distance de trois, de quatre milles de Rome. On abrégea ces expressions latines; l'itinéraire d'Antonin et la carte de Peutinger en fournissent des exemples; plusieurs endroits ne sont désignés que par le nombre des milliaires, *ad vigesimum*, *ad septimum*, *ad octavum*. Caius Gracchus fut le premier qui établit de ces pierres milliaires sur les chemins publics; par la suite, sur-tout du temps des empereurs, on a constamment eu cette attention de garnir les routes de pierres milliaires. Ce même Gracchus fit aussi placer le long des routes, de distance en distance, des pierres carrées pour que les voyageurs pussent monter plus facilement à cheval, ou dans leurs voitures et en descendre. On conserve encore plusieurs de ces pierres milliaires. On voit au Capitole un *milliaire* trouvé près de la voie appienne, et qui passe pour avoir eté le premier. Il y avoit dans le forum de Rome, une grande pierre milliaire, sur laquelle étoient marqués les grands chemins d'Italie, et les distances des principaux lieux d'Italie à la Capitale. Ce fut Auguste qui, pendant qu'il exerçoit la charge de *curator viarum*, la fit ériger, et l'enrichit d'or; elle reçut le nom de *milliarium aureum* (milliaire doré), de ces ornemens, et sur-tout d'un globe de métal doré, dont elle étoit surmontée. Il n'est pas vraisemblable que toutes les autres pierres milliaires de l'Italie aient été en rapport avec ce milliaire doré; car si on avoit commencé à compter les milles depuis cette pierre, le *lapis secundus*, la seconde colonne milliaire, auroit été dans l'intérieur de la ville; et nous savons que le premier et le second milliaire étoient placés hors de son enceinte. Hennin, dans ses notes sur Bergier, croit que le milliaire doré étoit le point depuis lequel on comptoit les distances dans l'intérieur de la ville, et que les pierres milliaires placées sur les grandes routes comptoient les distances depuis l'enceinte de la ville, de sorte que la première colonne milliaire qui se trouvoit placée auprès de la sortie de la ville, indiquoit les premiers mille pas dans l'intérieur de Rome. Il ne faut pas croire, d'après Varron, que tous les chemins d'Italie ayent abouti à la colonne milliaire par une suite de nombres, cela n'étoit pas ainsi; plusieurs villes célèbres interrompoient cette suite et comptoient leurs distances des unes aux autres par leurs milliaires particuliers: encore moins cette suite se rencontroit-elle depuis Rome jusqu'aux autres parties de l'empire, comme par exemple, dans les Gaules, puisque l'on trouve plusieurs colonnes où le nombre gravé n'est que d'un petit nombre de milles, quoiqu'elles soient éloignées de plus de cent lieues de Rome. La colonne milliaire d'Auguste étoit élevée dans le *Forum Romanum*, près du temple de Saturne. Elle ne subsiste plus aujourd'hui, et ce n'est que par une vaine conjecture qu'on suppose qu'elle étoit à l'endroit où l'on voit maintenant l'église de Sainte-Catherine de la Consolation, dans le quartier du *Campidoglio*, qui est au milieu de Rome moderne. Il n'est pas sûr non plus que la colonne

milliaire qu'on voit au Capitole soit l'ancien *milliarium aureum*. Cette borne est ronde, surmontée d'un chapiteau, et placée sur une base, mais ni le chapiteau ni la proportion de la colonne ne ressemblent à ce que nous offrent les colonnes grecques. Le diamètre du fût est le même à ses deux extrémités. Le milieu du fût est entouré d'un cercle. Elle a environ huit pieds et demi de hauteur, et le chapiteau est surmonté d'un globe de bronze de deux pieds de diamètre.

Constantin plaça aussi dans Constantinople un *milliarium* par excellence. Il étoit dans le *Forum* près du grenier public. Les distances sont marquées sur les milliaires de plusieurs manières; d'abord à un seul lieu, tel que Rome, quelquefois à la ville la plus voisine, souvent à plusieurs endroits peu éloignés. Cette distance étoit gravée tantôt sur le fût de la colonne, tantôt sur la base, et quelquefois on y trouve encore une inscription qui indique le nom de celui qui a fait établir ou restaurer le chemin, ou bien placer la colonne milliaire. Du reste les pierres milliaires n'étoient pas toutes de la même forme; il y en avoit qui étoient de figure ronde, d'autres étoient carrées, ou des tronçons de colonnes d'environ huit pieds d'élévation. C'est en *milles* que sont exprimées les distances en Italie et dans la Gaule jusqu'à Lyon; mais depuis Lyon, en allant au Nord, elles sont indiquées en *leucæ* ou lieues gauloises, égales environ à une distance de nos plus grandes lieues. En 1757, on découvrit entre Montélimart et Valence, près de la Paillasse, un milliaire haut de près de huit pieds, sur lequel on lisoit *sextum milliarium*, au bas d'une inscription qui portoit le nom d'*Ælius Hadrien*: il se trouve aujourd'hui dans l'hôtel de la préfecture à Valence. Dans le cimetière du village de Saquenay, en Bourgogne, entre Langres, Til-Châtel, et Mirebeau, se voyoit une colonne milliaire découverte en 1703. Elle offre le nom de *Germanicus*, et apprend par ces mots *Andomatunum millia passuum XXII*, que du lieu où elle étoit placée à Langres, il y avoit une distance de vingt-deux mille pas. Langres s'appela *Andomatunum*, avant de porter le nom de *Lingones*. Les *milles* étoient aussi employés à la place des lieues sur l'une des colonnes milliaires conservées pendant longtemps à Juvigny, village distant de deux lieues de Soissons: *Millia VII ab Augusta Suessionum*. A Noettingen, village situé près de Dourlach, on lit sur une colonne milliaire, après les noms de Sévère Alexandre, une inscription abrégée, qu'on explique ainsi: *Civitas Aurelia Aquensis ab Aquis Leugis XVII*. La ville de Baden, sur le Rhin, *Aurelia Aquensis*, célèbre par ses bains, est éloignée de Noettingen de huit grandes lieues, qui répondent aux dix-sept lieues gauloises. Caylus a publié tom. III, pl. 102, une colonne *milliaire* mutilée, et trouvée à huit lieues de Bourges, près Bruère. Le fragment d'inscription marque les distances itinéraires en lieues gauloises, depuis l'emplacement de cette colonne jusques à trois villes ou lieux considérables de l'ancienne cité des Bituriges: savoir, à *Avaricum*, Bourges, la capitale, quatorze lieues gauloises, *Avar. Leugas XIIII*; à *Mediolanum*, Château-Meillan, douze lieues gauloises, *Medi XII*; à *Neris*, vingt-cinq lieues gauloises, *Neri XXV*. Il y avoit à la Polla dans le royaume de Naples, une inscription itinéraire, qui, comme celle de la colonne dont il s'agit, rapportoit plusieurs distances. Danville en a donné l'explication dans son *Analyse d'Italie*. Dans l'année 1804, en creusant les fondemens d'une maison, il a été

trouvé près de Caen un cippe ou colonne *milliaire*, qui porte le nom de Trajan.

Il existe encore en Europe, et sur-tout en France, un assez grand nombre de colonnes milliaires, mais la plupart ont été déplacées; il seroit intéressant lorsqu'on enlève une borne milliaire qui est reconnue pour occuper encore la place où elle a été mise primitivement, de la remplacer par une borne de même forme, et sur laquelle on graveroit la même inscription.

MILLIARIUM AUREUM. *Voyez* MILLIAIRE.

MILVINA. Quelques auteurs anciens parlent d'une flûte surnommée *milvina*, soit parce qu'elle étoit faite d'un os de milan, soit parce que son ton qui étoit fort aigu, ressembloit au cri de cet oiseau de proie. Festus dit que les flûtes appelées *milvines*, avoient un son très-aigu.

MIMAULI; acteurs des mimes qui se faisoient accompagner par des flûtes.

MIMES; c'est un nom commun à une certaine espèce de poésie dramatique, aux auteurs qui la composoient, et aux acteurs qui la jouoient. Ce nom vient d'un mot grec qui signifie imiter; ce n'est pas à dire que les *mimes* soient les seules pièces qui représentent les actions des hommes, mais c'est qu'elles les imitent d'une manière plus détaillée et plus expresse. Plutarque distingue deux sortes de pièces *mimiques*; les unes étoient appelées *upothesis*; le sujet en étoit honnête aussi bien que la manière, et elles approchoient assez de la comédie. On nommoit les autres *upaigia*; les bouffonneries et les obscénités en faisoient le caractère. Sophron de Syracuse, qui vivoit du temps de Xerxès, passe pour l'inventeur des mimes décens et semés de leçons morales. Platon prenoit du plaisir à lire les mimes de cet auteur; mais à peine le théâtre grec fut-il formé, que l'on ne songea plus qu'à divertir la multitude avec des farces et des acteurs, qui, en les jouant, représentoient, pour ainsi dire le vice à découvert. C'est par ce moyen qu'on rendit les intermèdes de théâtre agréables au peuple grec..

Les *mimes* plurent également aux Romains, et formèrent la quatrième espèce de leurs comédies. Les acteurs mimiques s'y distinguoient par une imitation licencieuse des mœurs du temps. Ils y jouoient sans chaussure, ce qui faisoit quelquefois nommer cette comédie *déchaussée*; au lieu que, dans les trois autres, les acteurs portoient pour chaussure le brodequin, comme le tragique se servoit du cothurne. Ils avoient la tête rasée, ainsi que nos bouffons l'ont dans les farces; leurs habits étoient de morceaux de différentes couleurs, comme celui de nos arlequins. On appeloit cette sorte d'habit *panicu-lus centunculus*. Ils paroissoient aussi quelquefois sous des habits magnifiques et des robes de pourpre; mais c'étoit pour mieux faire rire le peuple, par le contraste d'une robe de sénateur avec la tête rasée et les souliers plats. C'est ainsi qu'arlequin sur notre théâtre revêt quelquefois l'habit d'un gentilhomme. Ils joignoient à cet ajustement la licence des paroles et toutes sortes de postures ridicules. On trouve dans CAYLUS, tom. V, pl. 42, n° 3, et tom. VI, n° 1, deux figures de bronze représentant des *mimes*. Leur coiffure est à-peu-près la même; et la corde autour du col, à laquelle est suspendue une espèce de bulle, se remarque sur l'un et sur l'autre monument. Suivant Caylus, cette circonstance ne peut pas être attribuée au hasard; il croit qu'elle indique l'esclavage, et qu'elle prouve que les Romains ont em-

prunté cet usage des Etrusques pour ceux qui combattoient dans les jeux publics, mais que ceux-ci l'employoient plus généralement encore, puisque les acteurs de leurs théâtres paroissoient avec cette marque de servitude. La figure du tome v tient dans ses mains une espèce de castagnette ou d'instrument bruyant, dont on marquoit peut-être la cadence ou les mouvemens de l'air qu'on pouvoit chanter. Le tome I du même recueil, pl. 61, n° 4, offre aussi un *mime* ou bouffon, dans l'action de sauter et de gesticuler. Il est mutilé et fait partie des richesses du Musée Napoléon. Quelques auteurs donnent comme certain que chez les Grecs et les Romains, mais sur-tout chez les Toscans, les femmes avoient part à l'action théâtrale. Plutarque assure que du temps même de la république, les femmes *mimes* paroissoient sur la scène. Pline parle d'une comédienne, *emboliaria*, célèbre sous le consulat de Cn. Pompée et de Q. Sulpitius. Les *amboliaria* récitoient dans les intermèdes, *embolia*, d'où leur nom dérivoit. Les femmes qui se livroient à l'art *mimique*, ou même en général au théâtre, étoient avilies et déshonorées, au point que différentes loix déclaroient nuls les mariages contractés avec elles par des sénateurs ou par tout autre citoyen constitué en dignité. Quoi qu'il en soit, le jeu *mimique* passa jusque dans les funérailles, et celui qui s'en acquittoit fut appelée *archimime*. Il devançoit le cercueil, et peignoit par ses gestes les actions et les mœurs du défunt; les vices et les vertus, tout étoit donné en spectacle. Le penchant que les *mimes* avoient à la raillerie leur faisoit même plutôt révéler, dans cette cérémonie funèbre, ce qui n'étoit pas favorable aux morts. Les poëtes *mimographes* romains les plus célèbres, sont Cneus Mathius, Décimus Laberius, Publius Syrus, sous Jules-César; Philistion, sous Auguste; Silon, sous Tibère; Virgilius Romanus, sous Trajan, et Marcus Marcellus, sous Antonin. Mais les deux plus célèbres de ceux-ci furent Décimus Labérius et Publius Syrus. Le premier plut tellement à Jules-César, qu'il en obtint le rang de chevalier romain, et le droit de porter des anneaux d'or. Il avoit l'art de saisir à merveille tous les ridicules, et se faisoit redouter par ce talent, au rapport même de Cicéron. Cependant Publius Syrus lui enleva les applaudissemens, et le fit retirer à Pouzole. C'est de ce Publius Syrus qu'il nous reste des sentences si graves et si judicieuses, qu'on auroit peine à croire qu'elles ont été extraites des mimes qu'il jouoit sur la scène.

Minaret; c'est une espèce de tourelle ronde qui s'élève par étage, avec balcons en saillie, et qui est située près des mosquées chez les Mahométans; c'est de-là qu'on les appelle à la prière, et qu'on annonce les heures; ce peuple ne faisant point usage des cloches.

Mine de plomb; couleur dont on se sert quelquefois en peinture. Elle est d'un rouge orangé fort vif, et est faite de céruse brûlée dans un fourneau. Pline la nomme *usta;* Vitruve, *sandaracha;* Sérapion; *minium*, et les droguistes *mine de plomb*. La mine de plomb est aussi un minéral que quelques-uns nomment *potelot*, dont il y a deux espèces; la plus belle est celle que nous appelons *crayon de mine*, qui vient d'Angleterre; elle doit être légère, médiocrement dure, nette, sans gravier, unie et douce au toucher, facile à tailler, de couleur noire argentée, le grain fin et serré: l'autre espèce est la plus commune, et de qualité bien inférieure; elle vient de Hollande.

Mineurs; nom donné, en musique, à certains intervalles, quand

ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. *Mineur* se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est *mineure*. *Voyez* Majeur, Intervalle, Mode.

Miniateur, peintre en miniature. On dit aussi dans le même sens *miniaturiste*.

Miniature. On donne ce nom aux peintures qui accompagnent les manuscrits, parce que dans l'origine c'étoient de simples traits marqués en marge ou aux initiales avec le *minium*. On les nomme aussi *vignettes*, peut-être parce que les feuilles qui entroient dans ces ornemens, étoient ordinairement celles de la vigne. Ces peintures sont pour les manuscrits un des principaux objets du luxe bibliographique.

Ce luxe bibliographique étoit connu dans le siècle d'Auguste. Ovide nous en donne une idée dans la première élégie de son livre qu'il envoie à Rome, lorsqu'il dit que sa parure soit conforme à l'état d'exil où son maître se trouve : que sa couverture ne soit point en couleur pourpre, que le titre soit sans vermillon, et les feuilles sans cédria, que les deux faces ne soient point polies par la pierre-ponce, etc. Pline, nous apprend que lorsqu'on vouloit transmettre à la postérité la plus reculée les ouvrages écrits sur du *papyrus*, on avoit l'attention de le frotter d'huile de cèdre, qui lui communiquoit l'incorruptibilité de cet arbre. La méthode d'accompagner les livres d'ornemens, de figures emblématiques, et même de portraits, est fort ancienne. Varron avoit écrit la vie de sept cents illustres Romains, et il y avoit joint leurs portraits; Pomponius Atticus, également auteur d'un Traité des actions des grands hommes de la république romaine, l'avoit également orné de leurs portraits. Non-seulement on peignoit alors dans les livres les images des grands hommes, mais encore on accompagnoit, comme aujourd'hui, ces livres, des figures qui pouvoient servir à leur intelligence, principalement de celles qui représentoient des plantes et des animaux. Malheureusement ces ouvrages qui nous auroient retracé tant de choses que les descriptions des auteurs anciens n'éclaircissent point, ne nous sont pas parvenus; mais on conserve dans les bibliothèques des manuscrits dont les vignettes, quoique beaucoup moins anciennes, sont cependant d'une grande importance pour l'histoire. Ces vignettes nous offrent les traits fidèles des objets, tels qu'ils existoient au temps où elles ont été faites. Elles présentent encore un autre avantage. Comme quelques-unes ont été copiées sur des figures beaucoup plus anciennes, que le temps a fait disparoître, elles nous offrent les images des objets perdus depuis long-temps, et que sans elles nous ne connoîtrions pas. Aussi les bibliographes ont-ils soin de décrire attentivement les vignettes; et plusieurs, tels que Murr, Lambecius, Montfaucon; etc. en ont fait graver. L'abbé Rive a publié ainsi par souscription, des vignettes intéressantes, tirées des manuscrits de la bibliothèque de Lavallière. Gaignières en avoit fait copier un grand nombre dans différens ouvrages, et ses dessins sont aujourd'hui déposés à la bibliothèque nationale. Montfaucon en a fait graver plusieurs dans ses *Monumens de la monarchie française*. On en trouve quelques-unes dans mes *Antiquités nationales*. C'est au quinzième siècle qu'on commence à se réconcilier avec la belle nature. On en remarque même quelques foibles préludes dans le quatorzième. Les filigranes et les échappemens de lettres historiées donnèrent lieu à des vignettes, à des rinceaux, où l'on vit naître des fleurs et des fruits. Les enlumineurs s'exercèrent d'abord beaucoup à

peindre les fraises, et c'est peut-être en quoi ils réussissoient le mieux. Leurs dessins, au reste, étoient des pièces mal assorties. S'ils s'avisoient d'orner les manuscrits de portraits, leurs personnages étoient roides et sans vie. Mais peu à peu leurs miniatures devinrent plus douces, plus finies et plus naturelles. Les vignettes et les peintures furent détachées des lettres. Les portraits devenus un peu plus animés sur la fin du quinzième et le commencement du seizième siècle, ne servirent plus que d'ornemens isolés; et les vignettes de cadre et de bordures, les rinceaux de feuillages y paroissoient souvent sur un fond d'argent, et les fleurs sur un fond d'or. Des oiseaux, des dragons, des reptiles, etc., faisoient quelquefois un effet assez gracieux dans ces cadres et ces bordures, quoique la nature n'y fût pas encore tout-à-fait copiée dans sa beauté. Les lettres initiales étoient souvent elles-mêmes décorées de plantes garnies de feuilles, de fleurs et de fruits. Nous observerons, relativement aux miniatures, que depuis le cinquième siècle jusqu'au dixième, le goût en étoit assez bon. Celles depuis cette date jusqu'au milieu du quatorzième siècle, peuvent être regardées comme des monumens de la barbarie des temps. Alors les miniatures commencèrent à gagner du côté de l'art, et enfin on vit paroître en ce genre des ouvrages parfaits, principalement depuis la restauration des arts. Quand les livres étoient ornés de lettres initiales coloriées, l'enlumineur se distinguoit ordinairement de l'écrivain. C'est de là qu'on observe dans les manuscrits des douzième et treizième siècles, tant de lettres initiales laissées en blanc, ainsi que sur beaucoup d'imprimés du quinzième siècle.

Après avoir tracé l'histoire des miniatures des manuscrits, j'en vais citer quelques-unes des plus importantes. Les bibliothèques les plus riches dans ce genre de curiosité, sont la bibliothèque du Vatican, celle de Vienne, celle de Paris; la bibliothèque Cottoniène de Londres et celle de Saint-Marc à Venise. On trouve encore dans d'autres bibliothèques quelques objets intéressans en ce genre. La société des antiquaires de Londres a fait graver deux cent cinquante figures prises d'un manuscrit curieux de la Genèse. Lambecius en a fait graver plusieurs dans son catalogue de la bibliothèque de Vienne. Les figures jointes au Virgile du Vatican, dans le quatrième siècle, époque à laquelle les arts étoient entièrement négligés, expliquent différens passages de ce poète. Les vignettes du manuscrit de l'évangile de saint Cuthbert, faites par saint Ethewald, expliquent plusieurs points relatifs à l'histoire des arts en Angleterre. Ce manuscrit est conservé dans la Bibliothèque Cottoniène. La paraphrase poétique de la Genèse, écrite par Cœdmon dans le onzième siècle, nous montre les instrumens et les différens ustensiles des Anglo-Saxons; elle est à la même bibliothèque. Le manuscrit de Térence, à la Bibliothèque impériale de France, nous représente les masques et les habits de théâtre conformément à l'idée qu'on en avoit au douzième siècle. Les vignettes qui accompagnent l'histoire de Richard II (Bibliothèque Harléiène, n° 1319) nous indiquent les différentes coutumes relatives à l'art de la guerre au commencement du quinzième siècle. Strutt en a tiré un grand parti dans ses différens traités d'antiquités. Le manuscrit de Froissard, de la Bibliothèque impériale de France, a pour notre histoire et pour celle d'Angleterre, la même application. Cette même Bibliothèque possède

plusieurs chefs-d'œuvre en ce genre. Le manuscrit le plus curieux pour l'histoire de l'art, est le livre d'Heures d'Anne de Bretagne, sur lequel on voit sur la marge à chaque page une plante différente, avec l'insecte qui s'en nourrit, et outre cela, plusieurs peintures isolées qui représentent les mystères de la passion, la vie de sainte Anne, et les travaux des douze mois de l'année.

C'est peut-être d'après ces premières peintures ou à cause de ces petites proportions de figures, que l'on a donné le nom de *miniature* et ensuite de *mignature*, à un genre de peinture en petit, dans lequel on emploie des couleurs délayées à l'eau gommée. On se contente ordinairement de pointiller les chairs, et l'on peint à gouache les fonds et les draperies. On connoît cependant des *miniatures* où tout le travail est pointillé. On a lieu de présumer que ce genre est d'origine française. On voit en effet que les Italiens n'avoient point de terme dans leur langue pour le désigner, ce qui prouve invinciblement qu'il ne leur appartenoit pas. Le Dante, dans son Enfer, adressant la parole à un miniaturiste italien, est obligé d'employer une périphrase pour indiquer sa profession, et de dire que son art est celui que les Parisiens nomment *enluminure ;* c'étoit le nom qu'on donnoit alors en France à la *miniature*, et Le Dante qui avoit vécu à Paris, ne pouvoit manquer d'en être informé. Il est donc très-vraisemblable que les Italiens, qui ont appris des Grecs l'art de peindre à fresque et en mosaïque, ont reçu des Français celui de peindre en *miniature*. Aussi voit-on nos plus vieux manuscrits enrichis de *miniatures*, qui, par l'éclat de leurs couleurs, effacent ce qui a été fait dans le même genre depuis le quinzième siècle. Ces ouvrages sont ordinairement relevés de dorure. Le dessin en est gothique, ainsi que les ajustemens ; on voit que les auteurs de ces peintures ne savoient ni dessiner le nu, ni jeter artistement des draperies ; mais on y trouve des têtes qui ont un commencement de caractère et de vérité, et l'on peut croire que du moins, pour cette partie, ces artistes, ou si l'on veut, ces ouvriers, consultoient quelquefois la nature. Félibien témoigne avoir vu un manuscrit français en vélin, que le caractère d'écriture et le style lui ont fait rapporter au douzième siècle, et qui étoit orné d'un grand nombre de figures à la plume, dont le dessin n'étoit pas inférieur à celui des peintres de l'Italie du temps de Cimabué. Les curieux trouveront au surplus à la Bibliothèque impériale, de quoi se convaincre que nos anciens miniaturistes ne peuvent être surpassés quant à la finesse du pinceau, qualité qui n'est pas à mépriser dans ce genre. Comme leur emploi étoit d'orner des livres, l'Université les prit sous sa protection, et les mit au nombre de ses aggrégés. La comparaison de nos vieux manuscrits avec ceux que les autres nations chargeoient, dans le même temps, d'ornemens semblables, confirme notre supériorité, et nous assure une gloire dont en effet l'objet n'est pas considérable, mais qui vaut bien celle de plusieurs artistes italiens des mêmes siècles. En suivant les différens âges de nos miniaturistes, on les voit faire des progrès à mesure que les ténèbres de l'ignorance se dissipent, et ces progrès deviennent plus sensibles sous le règne de Charles v, qui protégeoit les lettres et les arts encore au berceau. Le duc de Berry, frère de ce prince, les favorisoit et recherchoit les manuscrits qu'ils ornoient de leurs travaux. Ils ne paroissent pas même avoir déchu sous le règne malheureux de Char-

les VI. On peut voir à la Bibliothèque impériale le manuscrit de Salmon, qui fut vraisemblablement présenté par l'auteur à ce monarque infortuné : les *miniatures* en sont très-soignées. Les têtes du roi, du duc de Bourgogne, etc. paroissent être des portraits, et ce sont les seuls qui nous restent de ces princes. Ce manuscrit a appartenu à M. le duc de La Vallière.

On peint en *miniature* sur un papier dont le grain est fin, blanc et fort encolé. Il y a encore des bois préparés sur lesquels on peint en *miniature ;* quelquefois on se sert d'un fond en émail, mais l'ivoire et le vélin sont le plus en usage. L'ivoire a le désagrément de jaunir à la longue, et de nuire à l'harmonie de l'ensemble. Dans l'un et l'autre genre, le travail doit être savamment épargné, et l'artiste doit préalablement laisser travailler le vélin ou l'ivoire qui lui sert de fond. Comme ce genre, par lui-même, a une certaine froideur, il faut bien se garder de le finir d'une manière léchée. Ce genre est susceptible de tout ce qu'on appelle esprit dans l'art de dessiner et de peindre, ou plutôt il ne peut vivre que par l'esprit. Les couleurs les plus ordinaires, dans la *miniature*, sont l'outremer, le carmin, le vert d'iris, et autres semblables, qui sont fort éclatantes. Cette peinture se couvre ordinairement d'une glace, qui lui sert en quelque sorte de vernis, et l'adoucit. On peint aussi quelquefois avec de l'eau de gomme de petits tableaux sur des fonds de couleurs ; alors on mêle du blanc dans les teintes claires. Du pointillement de la *miniature*, et de la touche libre de la détrempe, on a composé une sorte de peinture qu'on nomme pour cette raison MIXTE. *Voyez* ce mot.

On peut consulter, sur la peinture en *miniature*, le *Traité de la miniature*, par *Mlle Cath.* PERROT, 1625, in-12. — Le sixième volume des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres*, par FÉLIBIEN. — Le *Traité de miniature pour apprendre aisément à peindre sans maître ;* Lyon, 1672, in-fol. ; Paris, 1676, in-12 ; La Haye, 1688 et 1708, in-12. L'auteur ne s'est désigné que par les lettres C. B. Cet ouvrage a été réimprimé plusieurs fois sous le titre d'*Ecole de la miniature, avec les secrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni et l'or en coquille ;* Lyon, 1679, in-12 ; Bruxelles, 1692, in-12 ; Paris, 1769, in-8°., et 1782. Il en a paru une traduction italienne à Milan, 1758, in-12. Il existe aussi deux ouvrages anglais sur cette matière, l'un et l'autre traduits du français ; l'un est intitulé, *School of miniature*, 1733, in-8° ; l'autre, *Art of painting in miniature ;* Londres, 1750, in-8°. — Parmi les autres ouvrages sur la *miniature*, nous citerons l'*Académie de la peinture pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en miniature ;* Paris, 1679, in-12. — *Eliæ* BRENNERI *nomenclatura trilinguis, genuina specimina colorum simplicium exhibens quibus artifices miniatæ picturæ utuntur ;* Holmiæ, 1680, in-8°. — *Instruction sur l'art de peindre en miniature* (en allemand) ; Leipsic, 1752 et 1766, in-8°. — Vers l'année 1759, M. VINCENT DE MONTPETIT fit à Paris des essais de peindre la miniature à l'huile ; depuis cette époque on a souvent exécuté des *miniatures* de ce genre. — *Traité de miniature ;* Paris, 1765, in-12. — *Trattato del disegno e della pittura in miniatura ;* Ven. 1668, in-8°. — *Introduction à la miniature*, par M. MAYOL ; Amsterdam, 1771, in-12. — *Traité sur l'art de peindre en miniature, par le moyen duquel les amateurs qui ont les premiers principes du dessin peuvent atteindre à la perfection sans*

le secours d'un maître, par M. Violet; Paris, 1788, 2 vol. — Le onzième chapitre des *Elémens de la peinture*, par de Piles. Quant à l'histoire des *miniatures*, on pourra se servir de l'*Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans des manuscrits depuis le quatorzième jusqu'au dix-septième siècle inclusivement, de comparer leurs différens styles et degrés de beauté, et de déterminer une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent*, par l'abbé Rive; Paris, 1784, vingt-six feuilles in-fol.

Un des plus célèbres miniaturistes anciens est, *Giulio* Clovio, surnommé *Macedo*, né en 1498 à Grisone en Esclavonie. Son principal ouvrage est un bréviaire que l'on conserve dans le Cabinet du roi de Naples. Il l'exécuta en 1546, pour le cardinal Alexandre Farnèse, et Vasari en fait grand cas, sur-tout à cause de quelques figures qui sont travaillées dans la manière de Michel-Ange, et à cause des bordures de grotesques très-bien exécutées. Albert Durer a exécuté quelques gravures d'après les *miniatures* de ce maître. Il mourut à Rome en 1578. Dans le Cabinet du duc de Parme, on voyoit encore de lui un très-beau missel.

Parmi les autres peintres de *miniatures*, on peut citer Oderico da Gobbio, en 1330; *D.* Lorenzo, en 1410; Attavante et *Fra* Bernardo, en 1450; *Franç. Giov. Angel. da* Fiesole, mort en 1455; Gherardo, mort en 1470; *Bart. della* Gatta, *Abati di S. Clemente*, en 1490; *Girol.* Ficino, en 1550; *Anne* Segers, en 1550; *Jean* Mielich, mort en 1572; *Jean-Bapt.* Anticone et *Annuntio* Gallizi, en 1590; *André di* Vito, 1610; *Isaac* Oliver, mort en 1617; *Giov.* Cerva, mort en 1620; *Fil.* de Lianno, mort en 1625; *Jacques* Licozio, mort en 1627; Scorza, mort en 1631; *François* et *Michel da* Castello, en 1636; *Jean-Baptiste* Castelli, mort en 1637; *Jean-Guillaume* Bauer, *Sig.* Laire, mort en 1640; *Jacques* Stella, mort en 1647; *Louis* du Guerrier, mort en 1659; *Jean-Baptiste* Stefaneschi, mort en 1659; *Phil.* Fruitiers, mort en 1660; *Pierre* Oliver, mort en 1660; *Balth.* Gerbier, mort en 1661; *Bon.* Bisi, surnommé *Padre Pittorino*, mort en 1662; *Jean-Baptiste* Borgonzone, mort en 1662; *Giovanna* Garzoni, morte en 1670; *Nic.* Gassner et *Jean-Baptiste* Van-Duinen, vers la même époque; *Samuel* Cooper, mort en 1672; *Jacques* Bailly, mort en 1679; Aubriet et Alemans de Bruxelles, morts en 1700; *Jos.* Werner, mort en 1710; *Elisabeth-Sophie* Chéron, morte en 1711; *Giovanna Maria* Clementina, vers l'an 1720; *Jacques-Philippe* Ferrand, mort en 1733; Klingstet, mort en 1734; Manzoni, en 1739; *Giuseppe di* Liguoro, *Felicitas* Sartori et *Maria Felicia* Tibaldi, vers 1740; *Jacq.-Chrét.* Leblond, mort en 1741; *Jac.-Ant.* Arlaud, mort en 1743; Marolles, mort en 1750; *Rosalba* Carriera, mort en 1757; *Ismael* Mengs, mort en 1764; *Giuseppe* Camerata, en 1764; Melendez et *Jean-Bapt.* Massa, à la même époque; Baudouin, *Gustave-André* Wolfgang, *Martin* de Meytens, morts en 1770; *Jean-Etienne* Liotard, mort en 1776; *Ant.-Fréd.* Kœnig, mort en 1787; *Dan.* Chodowiecky, Füger, Nixon, Shelly, Isabey, Augustin, Guérin, etc.

Minime; on appelle intervalle *minime* ou moindre, celui qui est plus petit que le mineur de même espèce, et qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *minime*, mais diminué. Le semi-ton *minime* est le

différence du semi-ton maxime au semi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. *Minime*, par rapport à la durée du temps, est encore, dans nos anciennes musiques, la note qu'aujourd'hui nous appelons blanche.

Minium; le *minium* est, selon Pline, le cinabre ordinaire; on le tiroit des mines, et c'étoit celui que les Romains employoient. On apportoit cependant à Rome un autre *minium*. C'étoit une préparation de plomb calciné, qu'on vendoit pour le véritable. On s'en sert aujourd'hui pour l'enluminure. Il paroît que dans l'antiquité on traitoit diversement cette couleur, car elle est plus ou moins foncée dans beaucoup d'enduits et de peintures d'Herculanum, qui nous restent.

Minotaure. *V. le Dictionnaire Mythol.*, à ce mot.

Minute, en architecture, on appelle ainsi les sous-divisions du module. Ordinairement on divise le module en 30 minutes. *Voyez* Module.

Minutie. *Voy.* Minutieux.

Minutieux, se dit d'un artiste qui entre dans les plus petits détails, et se prend presque toujours en mauvaise part. Il se trouve des partisans de l'excès des détails, qui regardent le *minutieux* comme le degré de vérité le plus exquis. Au reste, quelque acception que l'on donne au mot *minutieux*, il ne peut se rapporter qu'à l'exécution; fort différent en cela du mesquin, qui n'est guère applicable qu'au style. Aussi voit-on des statues et des tableaux dont le caractère de dessin est mesquin, et qui loin d'être minutieux, n'ont pas même le degré de détails nécessaire aux vérités les plus communes. D'un autre côté, il est rare qu'un artiste minutieux ait une manière grande et large; mais il peut n'être pas mesquin, défaut qui suppose une petitesse de formes, une sécheresse de goût, qui peut fort bien se manifester sans aucuns détails. Il faut cependant avouer que certains genres admettent les *minuties*. Ainsi une exécution *minutieuse* doit être l'apanage des tableaux de fleurs, et d'autres petits objets délicats qu'on se plaît tant à considérer de très-près dans le naturel; c'est même à cette exécution que les peintres de ces genres agréables doivent leur principal mérite, puisque leur travail n'est pas susceptible de celui qui dépend des hautes connoissances, de l'imagination, ou des sentimens de l'ame. Ainsi les *minutieuses* beautés des Van-Huysum, des Vezendael et des Mignon, méritent notre estime par le plaisir que peut procurer une fidèle et précieuse imitation des miracles de la nature.

La recherche des détails *minutieux* en ôte presque toujours l'esprit général et le grand effet des portraits rend le peintre qui s'y livre incapable d'acquérir les belles et nobles qualités dont Lefevre, Champagne, de Troi, père, Velasquez, Van-Dyck et le Titien, nous ont donné de si grands exemples. Mais si l'on tolère l'exécution *minutieuse* des broderies et des dentelles dans les tableaux ordinairement peu attachans par l'impression; si même elle devient un mérite essentiel dans les genres dont le seul pouvoir est de charmer les yeux, elle est absolument intolérable dans la sculpture, et dans le grand genre, où sont déplacés tous les détails qui peuvent distraire du vrai but de l'histoire et de la poésie, qui est d'instruire et de toucher; non-seulement les *minuties* des objets naturels ne sont pas admissibles, mais ils ne font que dégrader l'art, loin de réussir à piquer l'intérêt par la peinture détaillée des corps divers.

Mi-partis. Sous le règne de Charles v, on imagina les habits mi-partis, ils étoient absolumen

mélangés comme ceux que portoient les bédeaux dans les temps modernes. A la réception de l'empereur Charles IV, le prévôt des marchands, les échevins et les plus notables bourgeois de Paris étoient vêtus de robes mi-parties de blanc et de violet; deux couleurs partageoient également les robes des officiers de la maison du roi. Les maîtres-d'hôtel en portoient de velours indé et tanné; les huissiers de camocas bleu et rouge; les pannetiers, échansons et valets tranchans, de satin blanc et tanné; les valets-de-chambre, gris-blanc et noir, etc. Le roi étoit vêtu, par-dessous son manteau royal, d'une côte-hardie d'écarlate vermeil, dont la forme ressembloit assez aux fourreaux des enfans. Cet habillement étoit commun aux hommes et aux femmes, et avoit une queue traînante plus ou moins, suivant la qualité des personnes. Ce fut aussi sous ce règne que les nobles des deux sexes commencèrent à porter les armoiries de leur maison, brodées sur leurs habits. Les femmes portoient sur leurs robes, à droite, l'écu de leurs maris, et à gauche le leur : cette mode dura près de cent ans. Une ancienne chronique manuscrite dit : « Que en ce temps, la coutume des hommes estoit qu'ils s'armoient de baimes à camail à une pointe ague et à un gros orson sur les espaules, et chascun avoit sa hache attachée à sa ceinture ».

Mirmillons; c'étoit une espèce de gladiateurs couverts de l'armure gauloise, et qui combattoient tantôt avec les Rétiaires et tantôt avec les Thraces. Winckelmann parle d'une peinture antique copiée au naturel d'après un original qui ne se trouve plus à Rome, mais dont la copie existoit dans le Cabinet du cardinal Alexandre Albani. Elle représente un *Retiarius* habillé, armé d'un casque et d'un bouclier de la forme d'un carré long, et de plus, tout couvert d'un filet qui descend jusqu'aux jambes. Le *mirmillon* qui combat avec lui n'a d'autre arme qu'une *fuscina*, et à côté de lui est le *lanista*, ou maître des gladiateurs, qui tient une baguette. Les noms sont marqués au-dessous des figures. Sur la seconde partie de cette peinture, il y a le même *mirmillon*, renversé par le *Retiarius*, et on y voit présent le *lanista*, avec une autre figure. Le *mirmillon* qui, dans la peinture dont je viens de parler, n'a point de bouclier, en a un sur une cornaline de Stosch et sur une lampe antique publiée par Venuti, pl. 94 de ses *Collect. antiq.* Sur le premier de ces monumens, le *mirmillon*, outre le bouclier qu'il tient dans la main droite, porte dans la gauche une fourche à deux pointes, nommée *fuscina*. V. Gladiateurs.

Miroir; les Ægyptiens n'ont point connu d'autres *miroirs* que ceux de métal, encore paroissent-ils avoir tous été petits et portatifs. Les Grecs et les Romains se servirent aussi de *miroirs* de métal, et même de métal étamé; mais ils ne connurent point les verres étamés: au moins n'en trouve-t-on aucun vestige avant Isidore, qui mourut en 636. Pline dit que l'on employa la pierre obsidienne, ou le verre noir des volcans pour en faire des *miroirs*, que l'on incrustoit dans les murailles, après qu'Obsidius eut fait connoître cette substance rapportée de son voyage dans l'Æthiopie. Ce verre noir scié en lames, et du verre enduit de bitume noir, peuvent seuls avoir servi à faire ces *miroirs* de la grandeur d'un homme, dont parle Sénèque, peut-être même à faire ces *miroirs* convexes dont un débauché, cité par le même écrivain, se servoit dans ses orgies pour enflammer ses desirs. A la rigueur, ces *miroirs* convexes auroient pu être faits de mé-

tal; mais leur grandeur en auroit rendu le travail et le poliment presque impossibles. Plaute dit que de son temps on connoissoit déjà les *miroirs*; mais Pline place l'invention de cet ustensile à une époque moins reculée. Du temps du grand Pompée, Pasitèles, qu'il ne faut pas confondre avec Praxitèles, exécuta, à ce qu'on croit, les premiers *miroirs* en argent. Par la suite les *miroirs* d'argent devinrent tellement communs, qu'il n'y avoit que les esclaves qui s'en servissent. On faisoit alors des *miroirs* en or, richement garnis de pierreries. On voit dans le musée de Portici deux *miroirs* tirés des fouilles d'Herculanum; l'un rond, d'environ huit pouces de diamètre; l'autre carré oblong. Tous deux étoient de métal bien poli.

Dans les lois romaines, il est à la vérité question de *miroirs fixés au mur*; et du temps de Sénèque et de Pline, on avoit de grands plateaux d'argent, dans lesquels on pouvoit mirer le corps entier. Mais la forme la plus commune et même la plus naturelle, étoit la forme ronde ou ovale, conforme à l'ovale du visage; de là vient que les *miroirs* sont souvent désignés dans les auteurs par les mots *discus*, *orbis*, c'est-à-dire, disque. Sur une pierre gravée du Cabinet de Stosch, Vénus est représentée tenant un pareil *miroir* par le couvercle. Ils ont à-peu-près la forme de quelques-uns de nos *miroirs* de voyage. On reconnoît un pareil *miroir* de forme ronde, avec son couvercle, sur une urne funéraire étrusque de Volterra, dont le cardinal Albani a fait présent à la Bibliothèque du Vatican. Sur les vases grecs, on voit souvent le *miroir* tenu par une femme. La forme des *miroirs* anciens s'est parfaitement conservée, parmi les signes des planètes et des métaux, où ♀ signifie Vénus et le cuivre, parceque ces *miroirs* étoient principalement consacrés à Vénus, et parce que communément on les faisoit de métal de Chypre, c'est-à-dire, de cuivre qu'on couvroit d'une feuille d'argent. Caylus fit faire l'analyse chymique d'un *miroir* antique, et il résulta de ces expériences que la matière qui composoit le *miroir* qui étoit l'objet de ses recherches, étoit un alliage de cuivre, de régule d'antimoine et de plomb. Le cuivre dominoit, et le plomb en faisoit la plus petite partie.

On peut se figurer aisément qu'on prodiguoit tout l'art imaginable pour orner ce meuble important de la toilette des femmes. Les manches étoient quelquefois symboliques, et on s'appliquoit principalement à les orner avec soin, ainsi que le cadre. Caylus, dans le cinquième volume de son recueil, a publié un *miroir* dont l'encadrement forme un zigzag, ce qui paroît devoir indiquer qu'on y plaçoit des pierreries. Les figures de *miroirs* qu'on voit sur les vases, offrent quelquefois des petites boules ou globes de chaque côté; on pourroit les regarder comme des capsules pour y serrer l'éponge et la poudre de pierre de ponce dont on se servoit pour nettoyer le disque de métal. La partie postérieure du *miroir* étoit aussi ornée de figures, ainsi qu'on l'observe sur quelques peintures de vases, entr'autres dans la collection de Tischbein, tom. II, planche 54; tom. III, pl. 22; tom. IV, pl. 55; où l'on voit un *miroir* placé de manière que la partie postérieure seule devient visible. En Grèce, les *miroirs* les plus magnifiques se fabriquoient à Corinthe, dont les nombreuses courtisanes ou hétaires mettoient sans doute un soin particulier à orner ce meuble indispensable pour leur genre de vie. En Italie, la manufacture de *miroirs* la plus célèbre étoit à Brundusium. Comme ces *miroirs* acque-

roient souvent une grande valeur par les ornemens dont ils étoient enrichis, les dames romaines avoient une esclave spécialement chargée du soin de garder et de tenir en bon état les *miroirs*, et de les présenter à leur maîtresse pendant le temps de la toilette. L'étui dans lequel on serroit le *miroir* après s'en être servi, portoit le nom de *lopheion*.

Aujourd'hui on ne se sert guère de *miroirs* de métal que pour les télescopes et pour quelques instrumens de physique. Pour les autres usages, on emploie des verres ou des glaces étamés. L'art s'est également exercé à varier comme chez les anciens, leur forme et leurs ornemens.

Le *miroir* ne sert pas seulement pour la toilette, il est aussi d'un usage réel dans les arts. Les dessins qu'on veut faire graver dans le même sens que l'original, doivent l'être au *miroir*, c'est-à-dire que le graveur doit copier son dessin d'après l'image qu'il en voit dans le *miroir* auquel il expose le dessin à graver. C'est une attention que les graveurs ont assez rarement; et qui donne quelquefois lieu à des contre-sens vraiment ridicules. Ainsi on voit un héros qui tient son épée dans la main gauche, etc. Les *monumens* et tous les objets dont on veut scrupuleusement conserver l'exactitude, doivent être gravés au miroir.

Léonard de Vinci et Félibien prescrivent aux peintres de consulter le *miroir* pour reconnoître plus facilement les défauts de leurs ouvrages. De Piles conseille l'usage du *miroir* convexe, qui enchérit sur la nature pour l'unité d'objet dans la vision. Il doit être de mesure raisonnable, car trop petit, trop resserré, il corromproit trop la forme des objets. Ces sortes de *miroirs* peuvent être utilement consultés pour les objets particuliers, comme pour le général ou tout ensemble.

Miroir, en architecture, est un petit ornement ovale, qu'on taille dans les moulures creuses, et qu'on sépare par des fleurons.

Miséricorde. César Ripa la dépeint sous les traits d'une femme dont le teint est d'une blancheur éclatante, le nez un peu aquilin, comme si ce pouvoit être un signe de sensibilité. Elle a une guirlande d'olivier sur la tête, le bras gauche déployé, un rameau de cèdre dans la main droite, et à ses pieds une corneille, oiseau que, suivant Horus Apollon, les Ægyptiens révéroient particulièrement comme plus enclin à la compassion que les autres. Un peintre qui travailleroit d'après cette ridicule allégorie, ne feroit qu'une maussade et inintelligible carricature. La Miséricorde, la Compassion, peuvent se peindre dans l'attitude de soulager un malheureux.

Missus. *V.* Cirque.

Mitre. La coiffure appelée *mitre* en grec et en latin, comme en français, est de la plus haute antiquité. Il paroît que l'usage en étoit venu de l'Inde. La mitre étant plus large que le Diadême (*Voyez* ce mot.), elle fut, disent quelques auteurs, plus particulièrement affectée aux femmes, et dès-lors c'étoit pour les hommes une preuve de mollesse et d'effémination. Le mot *mitre* désignoit aussi le diadême ou bandeau dont Bacchus a souvent la tête ceinte, et d'où ce dieu reçut le nom de Mitrephore. (*Voyez* ce mot.) On appelle aussi *mitre* une coiffure qui couvroit toute la tête, et qui étoit quelquefois ornée de pendans ou fanons pointus, avec lesquels peut-être on l'attachoit sous le menton: ces fanons sont appelés par Virgile, *redimicula mitræ*. C'étoit probablement la *mitre* phrygienne, car on voit Pâris avec cette coiffure sur

une pierre publiée par Natter, et qui l'a été depuis par Winckelmann dans ses *Monumenti inediti*, n° 112. Priam, les Amazones, sur les monumens homériques; les rois parthes, sur les médailles, en ont une semblable. On remarque une *mitre* de cette espèce sur la tête des figures, de beaucoup de monumens persépolitains. Un tombeau recueilli par Boissard, offre un prêtre qui en est orné. (*V*. Credemnon.) La *mitre* fut portée par les souverains pontifes chez les Hébreux, et sous le nom de *cidaris* par les rois orientaux et par les pontifes du paganisme, avec quelque légère différence.

On trouve la *mitre* figurée dans les manuscrits et sur les plus vieux monumens ecclésiastiques; ce qui est assez naturel, puisqu'elle devint un ornement particulier aux évêques et aux abbés. On regarde l'usage de la *mitre* ecclésiastique comme antérieur au dixième siècle. La statue de saint Pierre, placée au septième siècle à la porte de la basilique de Corbie, porte une *mitre* ronde, haute et pyramidale et celles des papes, après saint Pierre, sont toutes semblables. Ainsi, quoi qu'en disent Du Cange et plusieurs autres savans, les auteurs ecclésiastiques ont parlé de la *mitre* comme d'un ornement d'église, avant le dixième siècle. En Orient, excepté les patriarches, les évêques n'en ont point fait usage, se contentant de porter un bâton à la main. Quoique l'usage de la *mitre* ne fût pas commun à tous les évêques d'Occident, dès le onzième siècle, les papes Alexandre II et Urbain II accordèrent le privilége de la porter à différens abbés. Cet ornement passa même aux chanoines de diverses églises cathédrales et collégiales, et même à des princes séculiers. J'ai déjà dit que les anciennes *mitres* des papes sont rondes, pyramidales et en façon de pain de sucre. Celle de Calixte II paroît plate, tant l'angle que forme la pointe est obtus. Les sceaux offrent des *mitres* basses, souvent terminées en angle, et quelquefois ressemblant à des bonnets attachés par-derrière, avec une bande dont les bouts tombent sur l'épaule. La plus ancienne *mitre* qui approche le plus de celles du dernier temps, est celle qu'on voit sur le sceau de Roricon, évêque de Laon, au dixième siècle. On ne trouve point de *mitres* pyramidales sur les tombeaux et aux sceaux originaux des évêques depuis le onzième siècle. *Voy*. Crédemnon et Diadême.

Mitrephore, surnom de Bacchus. *V*. Mitre, Crédemnon et Diadême.

Mixis, *Mélange*. (*V*. ce mot.) Une des parties de l'ancienne musique, par laquelle le compositeur apprend à bien combiner les intervalles et à bien distribuer les genres et les modes, selon le caractère du chant qu'il s'est proposé de faire. *V*. Mélopée.

Mixo-lydien, nom d'un des modes de la musique ancienne, appelé autrement Hyper-dorien. (*V*. ce mot.) Le mode mixo-lydien étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolémée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, et par cela même à la tragédie. Aristoxène assure que Sappho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pyroclide. Il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, et qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes, c'est-à-dire, une tonique sur la septième corde.

Mixte; on appelle peinture *mixte* celle où l'on se sert du pointillement de la miniature, et de la touche libre de la détrempe. Les

points sont très-propres pour finir les parties du tableau les plus susceptibles d'une extrême délicatesse; mais par la touche, le peintre met dans son ouvrage une liberté et une force que le trop grand fini n'a point. On peut travailler en grand et en petit de cette façon. Il y a deux tableaux précieux du Corrège dans le palais de l'empereur, peints dans ce genre.

Mixte; on appelle modes *mixtes* ou connexes, dans le plain-chant, les chants dont l'étendue excède leur octave et entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente et du plagal. Ce mélange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisième avec le quatrième : en un mot, du plagal avec son authente, et réciproquement.

Mixtion; mélange de cire, de térébenthine, d'huile d'olive et de saindoux, par parties égales, fondues, bouillies et bien mêlées ensemble, dont se servent les graveurs au bout du doigt ou d'un pinceau, pour couvrir quelqu'endroit d'une planche où l'eau-forte a suffisamment mordu.

Mobiles. On appeloit cordes *mobiles* ou *sous-mobiles*, dans la musique grecque, les deux cordes moyennes de chaque tétrachorde, parce qu'elles s'accordoient différemment, selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes qui ne variant jamais, s'appeloient *cordes stables*.

Mobilité; on peut la désigner par le même symbole que l'Inconstance. *V.* ce mot.

Moka (pierre de). *Voy.* Agathe.

Mode; par *mode*, Mengs entend ce qu'on appelle communément en peinture Style ou Manière. *Voy.* ces deux mots.

Mode; terme de musique auquel on donne quelquefois la même signification que le mot Ton (*Voy.* ce mot). Mais le *mode* diffère du ton en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du système qui doit servir de base au chant, et le *mode* détermine la tierce et modifie toute l'échelle sur ce son fondamental. Au reste, le *mode* est, en général, la disposition régulière du chant et de l'accompagnement, relativement à certains sons principaux sur lesquels une pièce de musique est constituée, et qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*. Les anciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs tons ou *modes*. Obscurs sur toutes les parties de la musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *mode* est un certain systême ou une constitution de sons, et il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les sons intermédiaires, selon le genre. L'ancienne musique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétrachorde, du pentachorde, de l'exachorde, de l'eptachorde et de l'octachorde, on n'y admit premièrement que trois *modes*, dont les fondamentales étoient à un ton de distance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appeloit le *dorien*, le plus aigu étoit le *lydien*, et le *phrygien* tenoit le milieu entre les deux précédens. Le premier et le dernier de ces *modes* comprenoient entre eux l'intervalle de deux tons ou d'une tierce majeure; en partageant cet intervalle par demi-tons, on fit place à deux autres *modes*, l'ionien et l'éolien, dont le premier fut inséré entre le dorien et le phrygien, et le second entre le phrygien et le lydien. Dans la suite, le systême s'étant étendu à l'aigu et au grave, les musiciens établirent de part et d'autre de nouveaux *modes*, qui tiroient leur dénomina-

tion des cinq premiers, en y joignant la préposition *hyper*, *sur*, pour ceux d'en haut, et la préposition *hypo*, *sous*, pour ceux d'en bas. Ainsi le *mode* lydien étoit suivi de l'hyper-dorien, de l'hyper-ionien, etc., en montant; et après le *mode* dorien, venoient l'hypo-lydien, l'hypo-éolien, etc., en descendant. On trouve le dénombrement des quinze *modes* dans Alypius, auteur grec. La Borde en a donné le tableau dans son *Histoire de la Musique*; et Rousseau, dans son Dictionnaire, en a exposé, sur une planche particulière, l'ordre et les intervalles exprimés par les noms des notes de notre musique. De tous ces *modes*, Platon en rejetoit plusieurs comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés; savoir, l'hyper-éolien et l'hyper-lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène, il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son temps. Enfin, Ptolémée réduisoit le nombre de ces *modes* à sept, et retranchoit tous les autres, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le système diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *modes* de Ptolémée qui, en y joignant l'hypo-mixolydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. Tels étoient les tons ou *modes* de l'ancienne musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu; mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particulièrement, quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de poésie qu'on mettoit en musique, de l'espèce d'instrument qui devoit l'accompagner, du rhythme ou de la cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains chants parmi certains peuples, et d'où sont venus originairement les noms des principaux *modes*, le dorien, le phrygien, le lydien, l'ionien, l'éolien. Il y avoit encore d'autres sortes de *modes* qu'on auroit pu mieux appeler styles ou genres de composition : tels étoient le *mode* tragique, destiné pour le théâtre; le *mode* nomique, consacré à Apollon; le dithyrambique, à Bacchus, etc.

Quant à nos *modes*, ils ne sont pas fondés sur aucun caractère de sentiment, comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre système harmonique. Les cordes essentielles au *mode* sont au nombre de trois, et forment ensemble un accord parfait : la tonique, qui est la corde fondamentale du ton et du *mode*; la dominante à la quinte de la tonique, et la médiante, qui constitue proprement le *mode*, et qui est à la tierce de cette même tonique. Comme cette tierce peut être de deux espèces, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur; il est mineur quand la tierce est mineure. Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore, qui rend la tierce majeure du son fondamental; mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature, il ne se trouve que par analogie et renversement. Le *mode* une fois déterminé, tous les sons de la gamme prennent un nom relatif au fondamental, et propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là. Il n'y a proprement que deux *modes*, mais il y a douze sons fondamentaux qui donnent autant de tons dans le système, et chacun de ces tons est susceptible du *mode* majeur et du *mode* mineur. Outre les trois cordes essentielles, savoir, la finale, la dominante, la médiante, il y a encore dans chaque

mode deux cordes qu'on nomme naturelles, parce que, sans leur secours, on ne peut composer une harmonie gracieuse. Ces deux *modes* sont, 1°. dans quelque *mode* que ce soit, un demi-ton majeur, soit naturel, soit accidentel au-dessous de la finale; 2°. dans le *mode* mineur, un demi-ton majeur au-dessus de la dominante; et dans le *mode* majeur, un ton plein au-dessus de la dominante. Quand ces cordes se trouvent naturellement placées, le *mode* est naturel; mais si on est obligé de se servir de dièses ou de bémols, le *mode* est transposé. D'après ce principe, il n'y a que le *mode* majeur de c-sol-ut qui soit véritablement diatonique ou naturel. On ne reste pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air; mais soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de ton et de mode, selon l'analogie harmonique, revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle MODULER (*Voy.* ce mot). De là naît une nouvelle destination de *mode* en *principal* et *relatif*; le principal est celui par lequel commence et finit la pièce; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. Blainville, savant musicien, proposa en 1751, l'essai d'un troisième *mode*, qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé. Ce nouveau *mode* n'étant point donné, l'analyse de trois accords comme les deux autres ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais par une gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant, en sorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, et que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme. La formule de cette gamme est dans la succession ascendante et descendante des notes *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*. On peut en voir dans Rousseau l'accompagnement, tel qu'il a été donné par l'auteur, et exécuté au concert spirituel le 30 mai 1751.

Dans nos anciennes musiques, on appeloit aussi *modes*, par rapport à la mesure et au temps, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe général. Le mode étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *mode*, en nombre et en longueur; et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes*; le majeur, qui se rapportoit à la note maxime, et le mineur, qui étoit pour la longue. L'un et l'autre se divisoit en parfait et imparfait. Le *mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, et trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *mode* la maxime valoit trois longues. Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, et deux autres qui n'en traversoient que deux; et alors la maxime ne valoit que deux longues. Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces, et la longue valoit trois brèves. Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et la longue n'y valoit que deux brèves. L'abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les cercles et demi-cercles avec

les figures de ces *modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* simples, mais seulement quand les mesures étoient doubles ou conjointes. Tout cela n'est plus en usage depuis long-temps ; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir les déchiffrer dans nos anciennes musiques, en quoi les plus savans musiciens sont souvent fort embarrassés.

Modèle ; c'est en général tout ce qu'on se propose d'imiter. En peinture, c'est le nom que l'on donne à un homme ou une femme que l'on pose nus pour servir d'objets d'étude. Le dessin que l'on fait d'après ce *modèle* se nomme Académie. (*Voyez* ce mot.) L'usage commun des écoles vivantes de peinture est d'envoyer à l'étude du *modèle* le jeune homme qui a acquis un peu de facilité à manier le crayon. Il passe plusieurs années à suivre ce travail dans les académies, et souvent encore dans les ateliers de ses maîtres. Un élève est-il parvenu à dessiner avec goût, à opposer avec quelque habileté le clair et le brun, à rendre son coloris vif et tranchant, à donner à ses chairs un brillant qui éblouisse, en un mot, à peindre avec une sorte de grace, et avec une facilité, une netteté dont on fait le point capital, il obtient un prix. On l'envoie alors en Italie, mais plein des préjugés dont il est imbu par l'exemple de ses maîtres ou de ses camarades, et trop mûr pour profiter essentiellement des grands *modèles* qui s'y voient. Cette méthode adoptée depuis plus d'un siecle, a, ce semble, de grands inconvéniens ; d'abord parce qu'on en fait l'éducation de tous ceux qui se livrent aux arts, et qu'on l'étend à tous les genres et à tous les esprits ; en second lieu, parce qu'elle éloigne de cette précision et de cette justesse d'imitation, qui conduit à l'excellence du dessin que le peintre recherche autant que le sculpteur. En effet, on envoie les jeunes étudians copier un *modèle* posé plus ou moins long-temps, dans une attitude souvent pénible. Que résulte-t-il de ce travail ? ou l'élève copie avec la plus grande fidélité possible ce qu'il voit, et alors il s'habitue à une foule d'incorrections que montre la nature humaine, et à des ensembles incertains ; ou l'élève prend un parti décidé sur l'attitude dont il ne rend que l'à peu-près, et sur les formes qu'il ne copie qu'en suivant des systêmes. Le but des uns et des autres est de bien faire ce qu'on nomme une *académie*. Cependant le peintre d'histoire ou le sculpteur ne doit pas étudier comme le peintre qui se destine au genre familier, ou comme celui qui n'a besoin de connoître la figure humaine que comme un accessoire à ses marines ou à ses paysages. On devroit encore avoir égard aux inclinations particulières des jeunes gens dans le choix des instructions qu'on leur donne. Par exemple, si un élève annonçoit une grande disposition à devenir coloriste, ce seroit risquer de détruire cette disposition, que de le détourner des études qui pourroient favoriser son penchant, pour le fixer constamment sur le travail qui conduit à la sévérité des formes. Celui dont l'imagination seroit fantasque, bizarre, et qui promettroit le talent que les Italiens nomment *la fantasia*, improprement rendu par les mots *goût*, *caprice*, etc., cet élève, dis-je, perdroit de vue le genre dans lequel seul il pourroit réussir si on le contraignoit à n'opérer que d'après les loix sévères et calculées de Le Sueur, du Poussin et d'autres grands hommes. C'est ainsi qu'on n'eût jamais eu d'Albane ni de Sacchi, si on eût voulu leur faire prendre le style de Ribera ou de Michel-Ange ; c'est ainsi qu'on seroit privé de Georgion et de Bassan, si on eût

exigé d'eux la finesse, la précision et la légèreté du Guide; c'est ainsi que jamais Benedette, Castiglione, Paul Véronèse ne se fussent abandonnés à leurs inventions originales, si on eût pu soumettre leurs compositions à la marche réfléchie de celles du Dominiquin et de Raphaël. On a vu la force impérieuse du naturel vaincre toute résistance; mais les exemples en sont rares. Dans les arts, comme dans la nature, les fruits dépendent des semences. Pour revenir au travail sur le *modèle* vivant auquel on force tous les jeunes peintres et sculpteurs, on doit le regarder comme contraire à cette correction de dessin à laquelle on prétend les faire parvenir. Le seul moyen d'y atteindre, c'est d'habituer la vue à être juste, afin d'examiner les objets avec exactitude. Or, comment bien voir, comment copier fidèlement si le *modèle* est mobile? Le moindre mouvement, celui même de la respiration, offre des changemens réels. La mobilité de l'objet qu'il peint entraînera donc l'élève dans des erreurs, il faudra que son dessin soit terminé de mémoire et d'après les exemples qu'il aura reçus. L'habitude affermit insensiblement dans cette pratique arbitraire; peut-on ainsi devenir jamais dessinateur pur et exact? Ne seroit-il pas préférable de donner aux commençans, pour objet de leur étude, ces plâtres moulés sur l'antique ou sur d'autres belles sculptures, qu'en terme d'atelier on appelle *bosses?* Leur immobilité donnera la facilité de vérifier à plusieurs reprises la copie qu'on aura faite, d'où naîtra le talent d'exécuter avec justesse. On y apprendra aussi les proportions les plus parfaites du corps humain. Enfin, ces *modèles* accoutumeront à la netteté et à la simplicité des formes, l'œil des jeunes élèves, toujours détourné du beau choix par les misérables détails d'une nature défectueuse. Néanmoins, dira-t-on, un élève occupé long-temps à copier des objets immobiles, ne pourra jamais faire profit de la nature en mouvement. C'est ici que l'instruction d'un maître attentif est importante. Il faut qu'il habitue son disciple à saisir l'ensemble de l'objet de son imitation avec le plus de célérité possible, sans cependant contraindre le caractère particulier de son esprit. Léonard de Vinci, Pérugin, Michel-Ange, Raphaël, André Mantegna, J. Belin, Jean Cousin, enfin tous les chefs d'écoles, ont vécu dans des temps où les êtres inanimés ont dû servir à leurs premières études. S'ils ont copié le *modèle* vivant, c'est quand ils ont voulu et qu'ils ont été en état de le faire: il n'y avoit pas alors de lieu public établi pour ce travail. Cependant, sans cette précieuse ressource pour les progrès, ils sont devenus, les uns exacts, les autres sublimes dessinateurs. D'où il faut conclure sur ce point, que sans une grande instruction, sans une suffisante habitude de dessiner, on ne doit pas se livrer à copier le *modèle* vivant. Un *modèle*, nommé Deschamps, a posé pendant plus de quarante ans à l'Académie de Paris. Pendant cette longue période de temps, presque toutes les figures des tableaux de l'école française ont été étudiées d'après Deschamps. Ceux qui avoient quelque habitude de l'école le retrouvoient dans les différens ouvrages des peintres et des statuaires, et admiroient les nombreuses métamorphoses qu'on lui faisoit subir. Il n'y avoit pas jusqu'à sa tête qui ne se fît reconnoître, et l'on étoit étonné de voir sa face un peu bachique, devenue celle d'un héros ou d'un dieu. Il est vrai que ce *modèle* étoit beau; mais Zeuxis rassembloit les beautés de toute une ville pour en former une seule beauté, et les artistes français, au contraire, prenoient

une seule beauté pour en faire toutes les beautés différentes.

Par modèle, en sculpture, on entend une figure de cire, de terre cuite, ou d'autre matière commune et facile à façonner, que l'artiste fait pour le guider dans l'exécution d'un sujet. La fragilité du marbre et conséquemment la possibilité de perdre un bloc en ôtant plus qu'il ne faut, la difficulté des corrections sur un ouvrage en marbre, et la nécessité d'en faire, tout cela force l'artiste à produire d'abord son idée en *modèle*. Il est possible à la rigueur de faire, sans *modèle*, au moins une mauvaise figure de pierre ; c'est vraisemblablement ainsi qu'ont travaillé les premiers inventeurs de l'art, et cette méthode hasardée fut aussi probablement celle des sculpteurs gothiques. Mais comme on ne peut jeter un ouvrage en bronze sans que le métal soit soutenu d'un noyau, et enveloppé d'un moule, et que le moule doit se prendre sur un *modèle*, on a été obligé de faire un *modèle* dès la première fois qu'on a exécuté un ouvrage en bronze. Les sculpteurs font d'abord un ou plusieurs *modèles*, qui ne sont que des ébauches, des premières pensées, comme les peintres ont coutume de faire une première esquisse ; mais le *modèle* d'après lequel doit être travaillé le marbre, ou sur lequel doit être fait le moule, ne doit pas présenter une simple ébauche, il doit être à-peu-près aussi terminé que le seront, dans la suite, le marbre ou le bronze, car c'est sur le *modèle* que se prendront les mesures qui seront reportées sur le marbre, et c'est aussi sur le *modèle* que se prendra le moule dans lequel sera fondu le bronze. On sait que les statuaires évitent autant qu'il leur est possible que le bronze soit retouché après coup, d'autant plus qu'au moins, chez les modernes, ce travail est confié à des mains étrangères. Il paroît certain que dans l'antiquité comme à présent, on a fait des *modèles* de cire, qu'on en a fait de terre ou d'argile, et que dans tous les temps on a dû préférer la derniere substance, au moins pour les grands *modèles*. Il est même vraisemblable qu'elle a toujours été préférée, parce qu'elle se manie plus aisément. Quant à la manière de travailler le marbre d'apres le *modèle*, il se peut que les anciens différassent en quelque chose des modernes. Mais cette différence devoit être peu importante, et sans doute le résultat étoit le même. Les modernes eux-mêmes ont, à cet égard, changé plusieurs fois de procédé. Voici comme Falconet décrit en abrégé celui qui est maintenant en usage. « On place deux châssis pareils, marqués de divisions semblables, l'une au-dessus du marbre, l'autre au-dessus du *modèle ;* on y pose un fil avec un plomb attaché au bout, sur chaque face du châssis ; ces fils tombant jusqu'au bas de la figure, parcourent le châssis à volonté ; on présente horizontalement une fiche de bois dont la pointe touche le *modèle* aux endroits où l'on veut prendre une mesure pour la rapporter sur le marbre, et la section de la fiche avec le fil étant marquée, donne la mesure dont on a besoin ». Le procédé des mesures a toujours été nécessaire, parce que la coupe du marbre a, de tous les temps, exigé de grandes précautions, et parce que, de tous les temps, l'artiste, après avoir fait son *modèle*, a chargé un ouvrier subalterne de dégrossir le marbre, et de l'approcher plus ou moins de la forme de ce *modèle*. Il faut avouer que nous avons eu des artistes très-habiles à faire de beaux *modèles*, qui ont dû à cette habileté une grande réputation, et qui avoient très-peu d'habitude de tra-

vailler le marbre. Après avoir fait dégrossir le bloc par un ouvrier subalterne, ils étoient obligés, pour avancer le travail, et pour l'approcher autant qu'il étoit possible du *modèle*, d'avoir recours à des artistes fort habiles, non pas peut-être dans l'art de créer, mais dans celui de copier très-exactement en marbre. Eux-mêmes, recevant enfin l'ouvrage à-peu-près terminé, ne faisoient qu'y donner timidement quelques légers coups d'outils; ils le frottoient et le caressoient plutôt qu'ils ne le travailloient. Le Bernin et Bouchardon faisoient considérablement avancer le marbre d'après leurs *modèles*. C'étoit peut-être moins l'habileté du métier qui leur manquoit, que la patience de faire une seconde fois, sur une matière résistante, ce qu'ils avoient déjà fait si bien avec une substance plus docile. Quoique souvent un habile maître ajoute sur le marbre des perfections nouvelles à son ouvrage, cependant les beautés d'une excellente statue en marbre, et celles d'un excellent *modèle* peuvent se balancer, parce qu'elles ne sont pas toutes du même genre. Celles qui tiennent aux formes et aux proportions sont les mêmes; celles qui tiennent à l'exécution sont différentes. Le travail du marbre est plus difficile, et par conséquent plus austère; il est moins susceptible d'esprit, mais il est plus capable de fierté; il se refuse au badinage de la main, mais l'empreinte du sentiment y est plus profonde. Souvent la statue étonne plus, et le modèle se fait plus aimer. Disons cependant qu'en général, sans parler de ce qui tient à l'art, l'éclat doux et tranquille du marbre lui obtient la préférence.

L'art de modeler est, comme on voit, aussi nécessaire au sculpteur que l'art du dessin l'est au peintre. Mais il y a une infinité de cas où ce dernier même peut tirer un grand avantage de l'art de modeler. Non-seulement pour peindre des figures isolées, mais sur-tout lorsqu'il doit grouper des figures, et pour observer avec soin les effets de la lumière, de l'ombre et de la perspective, le peintre qui sait modeler aura l'avantage de pouvoir mieux juger d'avance de l'effet de son travail en exécutant un modèle où les différentes figures auront chacune la position et l'ensemble, l'arrangement et la disposition qui lui paroissent les plus convenables. C'est un conseil utile à donner aux élèves en peinture, de se livrer à-la-fois à l'étude du dessin et de l'art de modeler. Ce dernier a été de la plus grande utilité à beaucoup de grands maîtres.

Le *modèle* est aussi d'usage en architecture. La représentation en relief d'un bâtiment, ou de quelque partie d'un bâtiment, se fait en petit pour connoître son effet en grand. On l'exécute ou en pierre tendre, ou en plâtre, ou en bois, ou en carton : les *modèles* sont plus intelligibles que les dessins pour les personnes qui n'ont pas l'habitude des profils et des coupes. Un *modèle* en grand est celui que l'on fait en charpente et en plâtre, d'un édifice entier ou de quelque partie, de la même grandeur qu'il doit être construit, soit pour juger du point de vue le plus avantageux, soit pour en régler les proportions suivant les règles de l'optique. C'est ainsi qu'on avoit élevé le *modèle* de l'arc de triomphe du faubourg St-Antoine, sur les dessins de Perrault, et tout récemment celui d'une colonne sur la place ci-devant Louis XV. *Voy.* dans le *Dict.* de WATTELET, l'excellent article de M. LEVÊQUE dont celui-ci est extrait.

MODELER; les arts qui tiennent au dessin doivent probablement leur origine, comme je l'ai déjà dit, au desir et au penchant que l'homme a

d'imiter tout ce qu'il voit, ce qui aura donné naissance à la plastique; car il est naturel de croire que l'on a d'abord conçu l'idée de *modeler* avec de l'argile des figures d'hommes et d'animaux, et qu'ensuite, par hasard ou par réflexion, on aura exposé ces figures au feu pour leur donner plus de dureté et de consistance. Pline dit expressément que la plastique existoit avant l'art de faire des statues; mais l'histoire n'indique pas exactement la marche que la plastique a tenue dans son principe. Il y a tout lieu de croire que c'est celle que, d'après Mengs, je viens d'indiquer, puisqu'il est constant que même, après que les arts eurent été perfectionnés, il y a eu des peuples qui ont fait usage de statues de terre cuite. Et comme l'art de faire des briques, de leur donner une certaine forme et de les durcir, sinon par le moyen du feu, du moins aux rayons du soleil, est de la plus haute antiquité, il paroît vraisemblable que c'est dans ces mêmes temps que les hommes auront aussi conçu l'idée de faire des figures de la même matière, et de leur donner la dureté nécessaire. Pline prétend que Dibutade, potier de Sycione, a été le premier inventeur de l'art de la plastique ou de *modeler* en argile. Il ajoute cependant que d'autres attribuent cette découverte à Rhœcus et Théodore, de l'île de Samos, et que Demarate, exilé de Corinthe, emmena avec lui Euchin et Eugrammas, qui portèrent en Italie l'art de la plastique. Quoi qu'il en soit, l'invention de *modeler* en argile doit être attribuée aux Grecs, sans qu'on puisse néanmoins en déterminer exactement l'époque; mais on ignore quels étoient, chez les anciens, les procédés en usage pour faire un modèle. Aujourd'hui, pour *modeler* en terre, on se sert d'une argile bien lavée, bien nettoyée, bien pétrie. En l'employant, on la pétrit encore une fois dans les mains; on donne aux différens morceaux qu'on en prend la forme grossière de ce qu'ils doivent représenter, et on achève de perfectionner cette forme avec les doigts, sur-tout avec le pouce et avec un instrument qu'on nomme ébauchoir. Veut-on *modeler* en cire? le procédé est le même, quoique plus difficile, parce que la cire est moins maniable. On prépare la cire en y mêlant, par chaque livre, une demi-livre d'arcançon ou colophane, et quelquefois de la térébenthine, et en faisant fondre le tout avec de l'huile d'olive, dont on mêle plus ou moins, suivant qu'on veut rendre la cire plus ou moins maniable. Pour rendre plus agréable la couleur de ce mélange, on y fait entrer un peu de brun-rouge ou de vermillon. Les *modèles* des figures colossales destinées à être fondues en bronze, se font de plâtre. Il n'est pas inutile de répéter ici combien il est utile aux peintres de savoir *modeler*. Ce précepte peut être appuyé de la pratique de plusieurs grands maîtres. Un *modèle* vivant ne peut se poser volant en l'air ou assis sur des nuages; mais on peut placer une figure qu'on a *modelée* dans toutes les positions dont on a besoin, la retourner, la changer de place, et étudier celle où elle se compose le mieux. On peut *modeler* toutes les figures qui doivent entrer dans la composition, et même quelques-uns des principaux accessoires, et en changer la disposition et l'ordonnance jusqu'à ce qu'on soit satisfait. Comme les sculpteurs préfèrent ordinairement la terre, les peintres devront souvent préférer la cire pour *modeler* leurs petites figures, parce qu'ils resteront maîtres de changer à leur gré les mouvemens de quelques parties en les pétrissant de nouveau, au lieu que la terre ne peut plus se manier quand une fois elle est sèche. *V.* Plastique.

Modeleur. Les Grecs appeloient cette espèce d'ouvrier *pelourgos*, c'est-à-dire, travailleur en terre, du nom de la matière qu'il employoit. Ils le nommoient encore dans leur langue *faiseur d'image*. Les Athéniens appeloient un *modeleur* Prométhée, du nom de celui qu'ils regardoient comme l'inventeur de la Plastique. *V.* ce mot et Argile.

Modéré; ce mot indique un mouvement moyen entre le lent et le gai. Il répond à l'italien Andante. *V.* ce mot.

Modes. Les *modes*, dans les vêtemens, sont quelquefois si bizarres et si éloignées de la véritable destination des habits, qu'elles cachent et déguisent la nature. Il y en a même qui la gênent et la contrarient au point de la pervertir. Peu de gens se persuaderont peut-être que vu la structure et la connexion des os, marcher les pieds en dehors n'est pas une position naturelle, et que porter la tête droite est également un défaut, d'après la disposition des vertèbres, qui exigent que la tête soit légèrement inclinée. La situation la plus commode de chacune des parties dans les différentes positions du corps, est toujours aussi la situation la plus naturelle, et conséquemment la plus gracieuse, parce que la vraie grace est toujours unie à la nature. On a jugé à propos, depuis environ quarante ans, de porter des souliers pointus : il a fallu que le pied se formât dans ces moules qui le blessent. Ainsi les pieds des gens bien chaussés ne sont plus les pieds de la nature. L'habit des petits-maîtres du jour est peut-être plus ridicule par sa forme grêle est mesquine, que ne l'étoit celui de nos pères par son ampleur énorme. L'habillement des femmes se rapproche à leur avantage de la nature, et on doit savoir gré à la *mode* de les avoir débarrassées du corps de baleine, du panier, du bouffant, etc., qui, en leur imprimant une difformité durable, les affectoient d'une difformité postiche. Ce n'est pas un travail peu difficile au peintre, dit sagement Reynolds, de distinguer la conformation donnée par la nature, de la conformation artificielle. Une longue habitude a donné aux effets de l'art l'apparence de la nature, et pour reconnoître celle-ci, l'artiste est obligé de recourir aux statues antiques faites dans un temps où les *modes* n'avoient pas encore altéré le naturel. Qu'il soit permis aux arts mécaniques et de luxe de sacrifier à la *mode*; mais elle ne doit jamais influer sur l'art. Il faut que le peintre renonce à tout préjugé en faveur de son siècle et de son pays, et qu'il méprise les costumes momentanés et locaux, pour ne s'arrêter qu'à ces usages généraux, qui sont les mêmes dans tous les lieux et dans tous les temps. Il doit penser qu'il consacre ses ouvrages à tous les peuples et à tous les siècles. Le peu de soin qu'on apporte à distinguer les usages modernes des habitudes naturelles du corps, conduit à ce style ridicule adopté par quelques peintres, qui ont donné aux héros de la Grèce les airs et les grandes manières de la cour de Louis XIV, absurdité aussi grande, pour ainsi dire, que s'ils les avoient habillés à la mode de cette cour. *Voy.* Costume.

Modestie. L'emblême de cette vertu est une jeune femme vêtue de blanc et coiffée d'un voile, sans autre ornement que ses cheveux. Quelques iconographes lui ont ridiculement placé dans la main droite un sceptre terminé par un œil baissé. Ses yeux sont fixés vers la terre, et ses vêtemens la couvrent toute entière.

Modillon, espèce de petite console renversée sous les plafonds des corniches ionique, corinthienne et composite : il y en a de plus ou

moins ornés d'enroulemens et de feuilles d'eau. Les *modillons* sont particulierement affectés à l'ordre corinthien, où ils sont toujours taillés avec enroulement. Il est une sorte de *modillon* appelé *à contre-sens*, qui présente de front le grand enroulement, et qui, pour cela, produit un mauvais effet sous une corniche, comme on le remarque à la Maison carrée de Nimes. Ce n'est pas sans vraisemblance qu'on en trouve l'origine dans la saillie des extrémités des chevrons de la charpente du toit. Les *modillons* offrent une difficulté dans la manière de les placer, parce qu'il faut qu'ils se trouvent au-dessus du milieu des colonnes ou des piliers.

Modius. On appelle ainsi une espéce de boisseau ou de panier qu'on voit sur la tête de plusieurs divinités, et qu'on nomme aussi quelquefois Calathus. (*Voyez* ce mot.) Quelques antiquaires ont pensé que l'origine de cette représentation se rapportoit à la plus ancienne manière de figurer les divinités sous la forme d'une colonne, offrant en même temps les traits de la figure humaine. Qu'ensuite on aura retranche la partie supérieure de la colonne, et qu'on n'en aura laissé que ce reste au-dessus de la tête. Selon d'autres, le modius n'est que le symbole de l'abondance. Sérapis est toujours figuré ayant le modius sur la tête. Macrobe dit que c'est parce qu'il a inventé l'agriculture. Sur les médailles de beaucoup de villes, on voit leur génie tutélaire sous les traits d'une femme ayant un modius sur la tête. Telles sont les villes d'Ephèse, d'Antioche en Pisidie, de Sardes, de Smyrne, de Mytilène, de Magnésie sur le Mæandre, de Tyr, etc. Diane d'Ephèse a également le modius sur la tête sur les médailles d'Ephèse, de Corinthe et de beaucoup d'autres villes. Sur les médailles de Laodicée en Syrie, on voit la figure de Némésis avec le modius. Isis, la Fortune, la déesse Roma, la déesse de Syrie, Janus et beaucoup d'autres divinités, sont quelquefois sur les médailles, représentées avec le modius. Dans tous les ouvrages qui contiennent des monumens de l'antiquité, tels que ceux de Caylus, Montfaucon, le Musée Pio Clémentin, etc. on trouvera plusieurs divinités avec le modius. Souvent on voit aussi le modius figuré seul, et plein de blé ou plus souvent encore d'épis. Sur un denier de la famille Livinéia, on voit un modius rempli de blé, placé entre deux épis, comme symbole de la magistrature de l'Ædilité, chargée d'approvisionner la ville. Sur les médailles de plusieurs empereurs, entr'autres de Titus, de Trajan, d'Hadrien, d'Antonin-le-Pieux, etc., on voit un modius rempli d'épis placé aux pieds d'une femme qui doit représenter la déesse Annona (*V.* ce mot dans mon *Dictionn. de Mythol.*), dont le nom forme la légende. Sur d'autres médailles on voit le modius de la même manière, avec la légende Abundantia perpetua. Comme symbole de l'abondance et de la fertilité, on trouve encore ce même type sur les médailles d'Afrique et d'Alexandrie en Ægypte, frappées sous Hadrien. Lorsque le modius se trouve sur la tête des dieux, il est fort souvent évasé par le haut, et sans pieds; lorsqu'il est seul sur les médailles, comme type de l'abondance il a ordinairement des pieds carrés; sa forme est le plus souvent celle d'un cône tronqué.

Modulation; c'est proprement la manière d'établir et de traiter le mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour cette heureuse combinaison des sons qui donne à une composition de musique une mélodie douce et gracieuse, qu'on nomme autrement beau chant, et qui dépend plus du génie que d'un long exercice. On

appelle aussi *modulation* cette variété de mouvemens et de figures différentes qui rendent un chant expressif sans être monotone, ennuyeux, ou affecté. On entend encore par *modulation*, la manière de faire passer un chant par les cordes essentielles et naturelles d'un mode, plus souvent que par celles d'un autre. Tout l'art consiste à savoir lier médiatement ou immédiatement les modes relatifs au principal, de façon qu'on ne perde jamais celui-ci de vue. Toutes les manières possibles de passer d'un ton dans un autre se réduisent à cinq pour le mode majeur, et à quatre pour le mode mineur. On les trouvera énoncées par une base fondamentale pour chaque *modulation*, dans une planche donnée par Rousseau. S'il y a quelqu'autre *modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne soit enharmonique, elle est mauvaise infailliblement.

Module; la mesure d'après laquelle on déterminoit la hauteur et l'épaisseur des colonnes, ainsi que les dimensions et les proportions de l'édifice entier, portoit chez les Grecs le nom d'*embatès*, et chez les Latins celui de *modulus*, d'où vient le nom de *module*, usité dans ce sens en français. Le *module* est, chez les modernes, une mesure arbitraire au génie de chaque architecte, ou une grandeur déterminée pour régler les proportions des colonnes, des entablemens et de toutes les autres parties symétriques de la décoration et de la distribution d'un édifice. On prend ordinairement le demi-diamètre de la colonne, qu'on divise en minutes et parties de minutes. Vignole le divise en douze minutes pour les ordres toscan et dorique; en dix-huit pour les trois autres ordres. Presque tous les autres auteurs divisent le demi-diamètre en trente minutes. Il semble, par les proportions du péristyle du Louvre, que Perrault l'a divisé en trente minutes, et chaque minute en quarante-trois parties.

Le volume des médailles se nomme *module*. Sa considération est indifférente pour la connoissance de la science en elle-même; cependant il est nécessaire de savoir le distinguer, et jusqu'ici on en a même fait généralement la base de l'arrangement des cabinets. C'est principalement dans les médailles de bronze que le module varie le plus. On y distingue les *médaillons*, le *grand*, le *moyen* et le petit *bronze*. Les *médaillons*, de l'italien *medaglioni*, sont les médailles du plus grand module, mais leur forme même est indifférente. Toutes les médailles dont la forme excède celles du grand bronze, sont placées parmi les médaillons. Celles qui ne les surpassent que par le poids sont nommées *medaglioncini* par les Italiens. Le volume d'un médaillon est quelquefois de deux pouces et au-delà. Les médailles de *grand*, de *moyen* et de *petit bronze* qui s'indiquent par les nombres 1, 2, 3, sont suffisamment connues, même des commençans. Cependant il y a toujours une différence d'opinion sur leurs limites. Quelques antiquaires ont voulu introduire un quatrième et un cinquième module, mais inutilement. On trouve des pièces des anciens Romains et des villes de l'Italie, qui sont remarquables par leur grandeur et par leur poids; leur forme est presque globuleuse. Ces as furent ensuite diminués; et depuis la guerre d'Hannibal, la monnoie reçut les trois formes dont il est question, jusqu'au temps d'Hadrien. On vit cependant sous Néron beaucoup de pièces qui excédoient le premier module. On commença, sous Hadrien, à frapper des monnoies qui le surpassent plus ou moins. Leur nombre fut considérable sous Dece.

Ce sont cependant de véritables monnoies, ainsi que le prouve le signe S. C., qui s'y trouve constamment. Alors commencent les médailles, qui peuvent à juste titre recevoir le nom de *médaillons*. Sous le règne de Constantin les médaillons sont souvent très-minces. Leur nombre s'accrut prodigieusement sous le dernier Julien. A l'exception des médaillons des Ptolémées, on ne trouve point de médailles de très-grande forme avant Auguste. Les médaillons où on lit ROM. ET AUG., ont été frappés à Lyon, et non à Rome. Les médailles d'un très-grand module devinrent ensuite rares dans la Grèce. Elles furent plus communes au temps d'Hadrien, ainsi que le prouvent les grandes médailles consacrées à Antinoüs. Les médailles de la troisième forme, c'est-à-dire, de petit bronze, ont été introduites à l'époque de la diminution du poids et du volume de l'as. Ainsi l'as a été réduit à la première forme, le demi-as, semissis, à la seconde, le reste à la troisième. Les médailles de la première et de la seconde formes constituent une belle suite depuis Auguste jusqu'à Gallien, quoique leur volume décroisse peu à peu, ce qu'il est facile de juger en comparant le module des monnoies de Gordien avec celui des monnoies de Néron. On ne trouve point de petit bronze frappé à Rome sous Auguste et sous Tibère, si on en excepte quelques médailles avec les noms des triumvirs monétaires, tels que Betilienus Bassus, et d'autres, sur lesquelles on lit des signes arithmétiques qui doivent plutôt les faire considérer comme des tessères que comme des monnoies; on y peut joindre des spintriennes, attribuées à Tibère. On a ensuite frappé du petit bronze sous Caligula et sous Néron; mais il n'est ni très-nombreux ni très-varié. On le trouve plus fréquemment et avec des types différens sous Domitien, Trajan, Hadrien, Antonin, et après un long intervalle, sous Déce. On y lit alors le S. C., qui disparoît ensuite. La plus grande partie des monnoies de Gallienus est de ce module. Le module devient ensuite si incertain, que l'on ne sait comment le désigner. Depuis Théodose-le-Grand jusques aux Palæologues, on trouve à peine quelques médailles de cette forme. Lorsque les villes grecques adoptèrent le bronze, elles employèrent plus souvent le dernier module que les deux premiers; ce ne fut que long-temps après Auguste qu'elles frappèrent un plus grand nombre de monnoies des deux premiers modules; mais elles perdirent en solidité ce qu'elles acquirent en volume. La Grèce donna à ses monnoies d'argent différentes formes. Très-peu excédèrent le poids de quatre drachmes, d'où ils furent appelés *tétradrachmes*. Les anciennes monnoies sont plus épaisses que volumineuses; mais cette dernière forme plut davantage à la Grèce plus cultivée. On trouve donc peu de médailles grecques d'un grand poids; parmi celles-ci les monnoies de Syracuse, qui pèsent huit grains, sont les plus remarquables. On en voit qui sont presqu'imperceptibles, et qui ne pèsent pas plus de trois grains. Telles sont plusieurs médailles des Athéniens et des Tarentins. Parmi les peuples les plus anciens de la Grèce, quelques-uns substituèrent aux monnoies des lames d'argent marquées, qu'on appelle *incuses*. Les Romains suivirent d'abord l'usage des Grecs dans la fabrication de leurs monnoies d'argent; elles reçurent l'épaisseur du denier, qui équivaloit à la drachme, et quelquefois celle du *quinaire*, et même du sesterce. On n'y voit point de *didrachme* ni de monnoie plus pesante. L'art monétaire fut en cela soumis aux mê-

mes lois sous les Augustes jusqu'au Bas-Empire. On ne doit pas regarder comme des monnoies romaines les nombreux tétradrachmes ou tridrachmes d'Antoine, d'Auguste, de Claude, d'Hadrien; quoiqu'ils aient une inscription latine, ils doivent être placés avec les cistophores frappés en Asie ou dans différentes villes de la Grèce. Depuis Trébonien jusqu'à Carus, on a des médailles du plus grand module d'assez bon argent, qui ont été frappées à Rome. Les successeurs de Constantin ont frappé des médailles d'argent d'un très-grand volume, mais d'un métal très-mince. La monnoie d'argent reprit ensuite sa première forme. L'or, dans les monnoies grecques, a suivi les mêmes règles que l'argent. Le module est plus petit en raison de la rareté du métal. Le poids ordinaire des monnoies d'or a été de deux drachmes et de moins. Quelques monnoies d'Alexandre sont du poids de quatre drachmes. Quelques rois ont frappé des pièces semblables, parmi lesquelles on distingue celles de Lysimaque, roi de Thrace, dont il y a des monnoies qui pèsent jusqu'à dix louis. Les belles médailles des rois et des reines d'Ægypte viennent après, ainsi que quelques-unes des rois de Syrie; mais celles-ci et celles d'un plus grand module sont très-rares. Rome républicaine n'a presque point eu de monnoie d'or. Celles du temps de Jules-Cæsar sont du même poids et du même module que celles de Philippe et d'Alexandre. Elles étoient appelées *deniers* et *quinaires*, parce qu'elles avoient le même module que ces monnoies, qui étoient d'argent. Les monnoies qui excèdent le poids de ces deniers sont très-rares. La Bibliothèque impériale en possède deux de Commode; mais ces médailles sont surpassées par celle d'Auguste, trouvée en 1759 dans les ruines d'Herculanum, qui pèse une once un quart, poids napolitain. Ces monnoies n'ont point été frappées à Rome. Au temps de Constantin, la monnoie d'or a commencé à ne plus être qu'une lame. L'or a ensuite été du poids et de la forme des monnoies qui ont cours en Europe. Parmi les plus grandes médailles d'or, on place une médaille de Valentin, figurée par Kell, dans son supplément aux impériales de Vaillant. Une autre, décrite par de Boze, et tirée du Muséum impérial, a la tête de Justinien; elle pèse cinq onces deux ou trois drachmes.

MODULER; c'est composer ou préluder, soit par écrit, soit sur un instrument, soit avec la voix, en suivant les règles de la modulation.

MODULUS. *Voy*. MODULE.

MOELLEUX, se dit dans le dessin, des contours coulans, et de la douceur dans les traits. Dans le coloris, il se dit du clair-obscur bien entendu, des couleurs nourries et bien fondues, qui rendent la fraîcheur et la délicatesse de la chair, suivant l'âge et le sexe. Il se dit aussi de la touche, du pinceau, lorsque les couleurs sont bien noyées et bien adoucies. Ainsi en peinture, en sculpture, et en gravure, le *moelleux* est un moyen qui contribue à exprimer le gracieux, et même la beauté. Ajoutons cependant que ce qu'on nomme en peinture le fondu, n'est pas toujours le moelleux. Le Guide et Annibal Carrache ont bien fondu leurs couleurs; mais Louis Carrache, le Parmesan, et sur-tout le Corrège, ont été *moelleux*. En sculpture, le Flamand, le Bernin, et le Puget, ont exécuté *moelleusement*. Le *moelleux* est un mérite qui tient à la manière de faire; le savoir profond s'occupe moins de la façon dont il exécute, que d'exprimer fortement ce qu'il voit, ce qu'il sent; et c'est la raison pour laquelle on ne rencontre pas le *moelleux*, tout aimable qu'il est,

dans les ouvrages antiques. Les anciens, ces premiers maîtres de l'art, ont bien su faire tout jusqu'à la grace, sans s'occuper des charmes de l'exécution. George Mantouan et Marc-Antoine n'ont pas fait des estampes *moelleuses*, comme les Pontius, les Nanteuil, les Masson, et beaucoup d'autres; mais ils ont su par leurs connoissances dans les formes, rendre les traits sublimes de Raphaël, et même de Michel-Ange.

Moellon; pierre propre à bâtir, qui se tire des carrières en médiocres morceaux, plus petits que les pierres de taille. Il y en a de dur et de tendre; le *moellon* dur dont on se sert à Paris, vient des carrières d'Arcueil. On emploie le *moellon* dans les fondemens, aux murs médiocres et de clôture, et pour le garni des gros murs. *Voy.* Cæmentum et Meulière.

Mœurs; la loi qu'Horace, avant lui Aristote, et avant eux la raison avoient portée pour les poètes de ne pas négliger les *mœurs*, doit être observée par les peintres. Il est permis, sans doute, de se tromper, et même de prendre quelques licences sur certains détails du costume; mais le peintre et le statuaire doivent connoître les *mœurs* et les usages du temps, du pays où s'est passée l'action qu'ils représentent. Une femme de l'Ionie aura des graces voluptueuses; une femme de Sparte, l'audace d'un courage viril. Le peintre ne peut guère tromper les hommes même médiocrement instruits, et ne fait que dévoiler son ignorance, quand il suppose le luxe et la richesse dans un siècle ou chez un peuple pauvres. N'est-ce pas un anachronisme insupportable de couvrir d'or un général lacédémonien, dans les temps où les métaux précieux étoient exilés de Lacédémone? N'est-il pas également absurde de décorer de colonnes corinthiennes la maison du prince de la pauvre Ithaque, quoique Callimaque, inventeur du chapiteau corinthien, n'ait fleuri que dans la soixante-quatrième olympiade, environ cinq cent vingt-cinq ans avant notre ère? N'est-il pas ridicule enfin de voir la soie dans les habits des austères patriciens de l'ancienne Rome, tandis que les Romains, long-temps pauvres, ne purent connoître la soie qu'après avoir fait des conquêtes dans l'Orient? Les *mœurs* sont donc la grande partie du costume, celle que jamais on ne doit négliger. C'est encore aux mœurs que se rapporte l'expression, parce qu'il est essentiellement dans les *mœurs*, que les traits et les mouvemens des hommes s'accordent avec les actions dont ils sont occupés, avec les affections qu'ils éprouvent. Il est également dans les *mœurs* que l'habit, le maintien, répondent à l'âge, au sexe, à la dignité, aux fonctions des personnes, et quelquefois même aux circonstances où elles se trouvent. Si l'artiste doit observer les *mœurs*, il ne doit pas moins respecter les *bonnes-mœurs*. Les peintures libres de Michel-Ange, de Jules Romain, et d'autres maîtres célèbres, ne sont qu'un égarement passager, qu'on ne doit pas prendre pour exemple. Il faut toujours avoir en vue la sagesse pittoresque de Raphaël, du Poussin, et de Rubens. *V.* Costumes, Modes.

Moindre. *Voy.* Minime.

Moise, est une pièce de bois jumelle qui sert à entretenir plusieurs autres pièces d'un assemblage de charpente, soit d'équerre, soit obliquement, et qui, à cet effet, est entaillée ou délardée pour les accoler. Chaque *moise* jumelle est jointe par des tenons et mortaises, et chevillée.

Moisson; le temps de la *moisson* a été représenté dans le zodiaque par le signe d'une vierge qui tient un épi de bled à la main; proba-

blement parce qu'à l'époque où on fit la découverte de cette constellation, la *moisson* se faisoit pendant que le soleil parcouroit ce signe.

Mol; se dit en peinture, de ce qui n'est pas touché avec franchise, avec force et vigueur, qui n'est pas senti et qui ne produit point d'effet.

Mol est, en musique, une épithète que donnent Aristoxène et Ptolemée à une espèce du genre diatonique, et à une espèce du genre chromatique.

Môle; est un massif de maçonnerie, ou jetée de grosses pierres, dans la mer, en forme de digue, au-devant d'un port, pour mettre les vaisseaux à couvert de l'impétuosité des vagues, ou pour en empêcher l'entrée. Un *môle* étoit chez les Romains, une espèce de mausolée de forme ronde, sur une base carrée, entouré de colonnes, couvert d'un dôme et surmonté d'un amortissement: tel étoit celui de l'empereur Hadrien, à Rome, qui est à présent le château Saint-Ange. *Voy.* Moles Hadriani.

Moles Hadriani. *Voy.* Hadrianeum.

Mollesse; en peinture, *mollesse* des chairs, *mollesse* de pinceau, *mollesse* des contours, se prend en bonne part. La *mollesse* des chairs exprime une qualité particulière, une douce flexibilité qui caractérise la chair des enfans et des femmes. Une certaine mollesse dans le pinceau revient au *molle atque facetum* qu'Horace considère comme une perfection, et dans ce point, la manière de peindre a quelque ressemblance avec la manière d'écrire. Enfin la *mollesse* des contours se rapporte à cet ondoyant que l'on souhaite dans le trait de toute figure jeune. Tout artiste qui veut peindre des enfans, de jeunes femmes, des amours, des génies, des nymphes, doit exprimer cette *mollesse* qui caractérise le tissu fin de leur peau, la souplesse de leurs mouvemens, enfin cette flexibilité des muscles et des articulations, perfection de leur foiblesse. *Mollesse* se dit aussi en mauvaise part, et dans le sens de mol. *V.* ce mot.

Mollette. *Voy.* Broyer.

Momies. On rapporte à des principes religieux et à la nature du pays les motifs qui ont engagé les Ægyptiens à embaumer et à conserver d'une manière quelconque les corps d'hommes et d'animaux. Cet usage étoit parmi eux de la plus haute antiquité. Tous ces corps, soit desséchés, soit embaumés, s'appellent *mumiæ*, momies. Ce mot qui n'est ni d'origine grecque, ni d'origine latine, ne paroît pas cependant venir de la langue ægyptienne; car, selon S. Augustin, les Ægyptiens donnoient le nom de *gabbaras*, à leurs corps embaumés ou desséchés. Cependant quelques écrivains dérivent *mumia* de l'expression arabe *mum*, qui signifie cire. Les anciens auteurs n'ont transmis que des détails très-insuffisans, tant sur la préparation que sur la conservation des *momies*. La plaine de Saccara, aux environs de l'ancienne Memphis, est le lieu qui jusqu'ici en a fourni le plus; mais très-peu nous parviennent intactes et entières; la cause en est dans la cupidité des Turcs et des Arabes, qui ne les livrent aux voyageurs qu'après les avoir dépouillées. La caisse où l'on enfermoit les *momies* étoit d'un bois simple et commun, quelquefois de cyprès d'Orient, ou bien de sycomore. En haut, sur le couvercle des caisses de *momies*, on voit ordinairement un masque avec le voile ægyptien, taillé dans le bois; presque toujours aussi on y remarque au menton la tresse en forme de bouchon. On n'est pas sûr de ce que signifie cette tresse; quelques auteurs l'ont prise pour la barbe, d'autres pour la feuille de persea, plante consacrée à Isis.

Dans les *momies* de femmes, et en général dans les figures de femmes de travail ægyptien, on ne rencontre jamais ce signe, ce qui donne du poids à l'opinion de ceux qui y voyent une barbe. Sur les couvercles des cercueils, on trouve encore des visages peints; on a prétendu que ce pouvoit être ceux des défunts, mais comme ils ont entr'eux une parfaite ressemblance, on en peut conclure que ce ne sont que des ornemens. Quelques-uns cependant ont jugé vraisemblable que sur les *momies* d'hommes, on a pu peindre la figure d'Osiris, et celle d'Isis sur les *momies* de femmes. Dans l'examen fait de la *momie* que possède l'université de Goettingue, on a remarqué que le visage étoit peint sur les bandelettes qui enveloppoient le corps, et qu'elle avoit sous ses pieds des semelles de toile. On a vu des *momies* à ongles jaunes, et non dorés, comme on l'a cru. Dans l'intérieur de quelques-unes on a trouvé des petites idoles, des amulettes, des nilomètres, etc. Une *momie* ouverte par M. Blumenbach avoit des yeux postiches, faits de toile de coton, enduits de poix-résine. Outre une *momie* très-dégradée et son cercueil de sycomore, venant de Sainte-Geneviève, la bibliothèque possède un couvercle de caisse tumulaire, très-bien conservé. Il est orné, comme tous les autres, de peintures hiéroglyphiques, que souvent aussi on retrouve sur les bandelettes qui enveloppent les corps. On y voit aussi un monceau de bandelette, probablement enlevé d'une *momie*, lequel représente la cérémonie de l'embaumement. Dans la même plaine de Saccara, où sont déposées les *momies* humaines, des réduits souterrains en contiennent aussi un grand nombre d'animaux sacrés. M. Denon, dans son *Voyage de la haute et basse-Ægypte*, a visité des caves, dans l'une desquelles se trouvoient plus de cinq cents *momies* d'Ibis. Les pots ou vases qui leur servent de sarcophages, sont de terre rouge et commune, de quatorze à dix-huit pouces de hauteur; on seroit disposé à douter de leur antiquité, tant ils sont bien conservés. M. Denon a fait graver pl. 99, le dessin de plusieurs de ces *momies*. Il a procédé à l'ouverture et au développement de l'une des deux qu'on lui avoit données, et en a dressé une espèce de procès-verbal extrêmement curieux, pag. 281 du texte, in-4°. En général, ces *momies* sont enveloppées de bandes de toile entrelacées avec beaucoup de soin, la tête et les pieds cachés sous les ailes, et le tout présente une forme conique. Cependant toutes ne sont pas renfermées dans des urnes; il y en a d'emmaillottées avec le même art, excepté la tête et le bec qui sont proéminens; mais elles ont cela de particulier, que leur arrangement est celui d'une *momie* humaine, et qu'elles semblent pouvoir se tenir debout. On en peut juger par le dessin que M. *Chrét. Aug.* Langguth en a publié dans la planche n° 1, jointe à son excellente dissertation intitulée: *De Mumiis avium in labyrintho apud Sacaram repertis*, etc. Vitebergæ, 1803, in-4°. Ce dessin est absolument semblable à la *momie* d'Ibis qui se voit à la bibliothèque impériale. Cet oiseau que révéroit l'ancienne Ægypte, est le même que celui qui habite encore ces contrées. Cela est démontré par le développement et l'anatomie comparée d'une *momie* d'Ibis et d'un Ibis moderne, qui tous deux se trouvent au Muséum d'histoire naturelle (*V.* Ibis). Il existe de ces *momies* d'oiseaux préparées avec quelques parties du corps, sur-tout avec les os, mais si artistement qu'on peut prendre pour véritables et entières ces momies faites seulement de plusieurs parties réunies.

On a plusieurs écrits intéressans sur les *momies* d'hommes et d'animaux. Quiconque veut étudier cette matière encore peu eclaircie, doit consulter; HÉRODOTE, liv. II. — DIODORE *de Sicile*, liv. I, ch. 91. — Le *Voyage de Corneille* LE BRUN *en Perse*. — *Athanasii* KIRCHERI, *Diatribe hieroglyphica de mumiis*; Amstelodami, 1674, in-fol. — *Olai* WORMII, *Museum*, p. 50 et suiv. — *Voyage de* GEMELLI CARERI, tom. I, pag. 113. — *Ludov.* PENICHER, *Traité des embaumemens selon les anciens et les moderens*; Paris, 1699, in-12. — *Andreæ* GRYPHII, *Mumiæ Wratislavienses*; Wratislav., 1662, in-12. — *Lettre d'un académicien, où sont expliquées les hiéroglyphes d'une momie d'Ægypte*; Paris, 1692, in-4°. — *Frider. Gottlieb* KETTNERI, *Historicum schediasma de mumiis Ægyptiacis*, etc. Lipsiæ, 1694, in-4°.-1703, in-8°. — *Mémoires de Trévoux*, 1705, juin, pag. 429-441; et 1740, mars, pag. 476-495. — *Christ.* HERZOG, ou plutôt *Godofredi* VOCKERODT, *Mumiographia medica*, etc. Gotha, 1717, in-8°.— *Roberti* AINSWORTH, *Tractatio de Ægyptiorum funeribus*; Londini, 1720, in-8°. — *Alexander* GORDON's, *Essai towards explaining the hieroglyphical figures on the Coffin of the ancient mummy*, London, 1737, in-fol. — *Congers* MIDDLETONI, *Descriptio mumiæ Cantabrigensis*; Londini, 1745, in-4°. — *Sur les Ægyptiens et les momies, par Joh. Frid.* BLUMENBACH, dans le Magasin de Gœttingue, part. I, pag. 109-139. — *Christ. Guil. Franc.* WALCHII, *Prælectio de mumiis christianis*; in Commentation. societatis regiæ scientiar. Gotting. 1780, vol. III. — HEYNII, *Observationes de antiquitate mumiarum*, dans les Commentat. Soc. Gotting., an. 1781, vol. IV. — *Andr.* RIVINI, *De balsamatione*; Lipsiæ, 1655, in-4°. — *Melchior* SEBIZ, *De balsamatione cadaverum humanorum*; Argentorat., 1649, in-4°. — *Christi.* HOFMANN, *Dissertatio de pollincturæ antiquitate*; Jenæ, 1669, in-4°. — *Josephi* LANZONI, *Tractatus de pollinctura et balsamatione apud veteres*, etc. Ferrariæ, 1693; Genevæ, 1696, in-12. — ROUELLE, *Sur les embaumemens des Ægyptiens* (Voyez Mémoires de l'Acad. des Sciences de Paris, 1750). — CAYLUS, *Des embaumemens des Ægyptiens* (V. Histoire de l'Acad. des Inscript. tom. XXIII). — Le même, *Recueil d'Antiquités*, tom. VI, pl. II, n° I. — *Lettres de* SAVARY *sur l'Ægypte*, in-8°. — *Voyage de* SHAW *dans différentes contrées de la Barbarie*. — *Recueil d'Antiquités par* LA SAUVAGÈRE; Paris, 1769, in-4°. pag. 528. — *Jo. Henrici* SCHULZE, *Dissertatio inauguralis de mumia*; Halæ, 1757, in-4°. — *Discours abrégé touchant les momies, et les cérémonies de l'embaumement*, etc. etc., *par l'abbé* FAUVEL; Paris, 1726, in-8°. — *De mumiis avium in labyrintho apud Sacaram repertis prolusio, auctore Christ. Aug.* LANGGUTHIO; Vitebergæ, 1803, in-4°.

MONASTÈRE; lieu servant d'habitation à des moines réunis en communauté.

MONAULE. *Voy.* DIAULE.

MONDE. *Voy.* GLOBE.

MONÉTAIRES; les *monetarii*, ouvriers des monnoies. Ils formoient avec leurs femmes et leurs enfans un corps uniquement employé dans la fabrication des espèces, et ils obéissoient à des procurateurs. Nous désignons encore par *monétaires*, l'espèce de triumvirs, *monetales*, qui avoient la direction des monnoies.

En France, on donnoit aussi le nom de *monétaires* à des officiers qui, sous la première et la seconde race, avoient l'inspection des mon-

noies, et faisoient observer les réglemens concernant la fabrication et tout ce qui y avoit rapport. Ces officiers étoient sous la direction et surveillance des comtes des villes. Les uns et les autres faisoient mettre leur nom sur la monnoie, avec cette différence que le *monétaire* y exprimoit toujours sa qualité, et le comte son nom seulement. Le Blanc a publié une suite de monnoies de ces officiers. Elles ne portent le nom d'aucun roi, quoiqu'elles en montrent la figure, comme l'indiquent assez le diadême et la couronne. D'un côté se voit le nom du *monétaire*, clairement désigné par ces lettres *m.* ou *mo.* ou *mon.* ou *monet.* ou *monitar.*, quelquefois même le mot de *monetario* ou *monetarius* y est inscrit tout entier. De l'autre côté est le nom du lieu où la pièce a été fabriquée. Il paroît que ces *monétaires* sont des personnages tout-à-fait inconnus, et qu'il n'en est guère fait mention que sur ces monnoies. On peut d'ailleurs consulter pour cet objet le *Traité des monnoies des rois de France*, par Le Blanc. — La *Notitia Galliarum* de *Henri* de Valois. — Le *Traité des palais des rois de France*, par dom *Michel* Germain ; il fait partie de la diplomatique de Mabillon ; — et la *Dissertation sur les couronnes*, par Dufresne du Cange, dans *l'Histoire de Saint-Louis*.

Monile. *Voy.* Collier.

Monnoie (*hôtel de la*) est ordinairement dans une grande ville, un vaste édifice distribué en différentes salles à rez-de-chaussée, pour les fourneaux, moulins et balanciers, qui servent à fondre et battre toutes les espèces de monnoies. Il y a d'autres pièces au-dessus, tant pour la préparation des métaux, que pour loger les divers officiers qui y sont employés. L'hôtel de la monnoie de Paris, bâti par Antoine, est regardé comme un des plus beaux edifices de cette superbe ville.

Monnoies, en général, est un terme dont on se sert ordinairement pour nommer toutes les espèces qui ont cours dans le public, sans faire distinction de leur matière, ou seulement les menues et foibles espèces de billon et de cuivre, qui servent à changer celles de plus grande valeur. Nous ne devons considérer ici les monnoies que relativement à leur forme et la perfection de leur exécution. *Voyez* Médailles.

Monnoyage ; l'art de fabriquer la monnoie : on disoit autrefois *monnétage*. Avant le règne d'Henri II, on s'étoit toujours servi du marteau pour fabriquer les monnoies en France, et ce fut ce prince qui, en 1550, selon Du Cange, ou au plus tard en 1553, en fit façonner au moulin. Les historiens varient beaucoup sur l'inventeur de cette machine : les uns l'attribuent à un graveur du seizième siècle, nommé Antoine Brulier, et disent qu'Aubry Olivier en fut seulement le gardien ou le conducteur ; les autres donnent l'honneur de cette découverte à Briot ou Varin, fameux graveurs, qui les premiers fondirent des pièces d'or et d'argent ; d'autres, au contraire, prétendent que le *monnoyage* au moulin nous est venu d'Allemagne, et que d'après la description de Fréhérus, Briot et Varin firent établir au Louvre, vers 1638, un moulin tout semblable. Quoi qu'il en soit, Henri III rétablit, en 1585, le *monnoyage* au marteau, et la fabrication au moulin ne servit plus que pour les médailles, les jetons et les pièces de plaisir. Sous Louis XIII, on employa alternativement l'une et l'autre manière. Mais son successeur fit reprendre le moulin et le balancier. On a continué, depuis ce temps, à se servir du moulin dans tous les hôtels des monnoies de

France; il n'y a pas d'apparence qu'on quitte cet usage, qui réunit un point de perfection où le marteau ne peut jamais arriver. Pour le *monnoyage*, soit au marteau, soit au moulin, il faut également des poinçons, des matrices ou des carrés propres à imprimer sur les flaons ou morceaux de métal, l'effigie du prince et les autres marques et légendes qui donnent le cours aux espèces, et qui règlent leur poids et leur prix. Depuis que le *monnoyage* au moulin, inventé ou adopté en France, a été imité dans quelques autres états de l'Europe, on convient que ce sont les Anglais qui l'ont poussé à sa plus grande perfection, non-seulement par la beauté de leur gravure, mais encore par l'invention des empreintes sur la tranche, si sûre pour empêcher l'altération des espèces; avant cela leur monnoie se fabriquoit au marteau comme ailleurs. Le *monnoyage* d'Angleterre se fait à Londres dans ce lieu si connu qu'on nomme la *Tour*, qui sert de prison aux criminels d'Etat. Autrefois on y retenoit, comme par-tout, le droit de *monnoyage*, mais depuis Charles II, la monnoie se frappe aux dépens de l'Etat, en sorte qu'on rend poids pour poids aux particuliers qui vont porter leurs matières d'or ou d'argent à la tour. *Voy.* Moulin.

Monochrome; peinture d'une seule couleur. Ce goût de travail est très-ancien; les Etrusques l'ont connu. La peinture n'eut d'abord qu'une seule teinte, et les figures n'étoient formées que par des lignes d'une seule couleur, qui étoit ordinairement le rouge fait avec le cinabre et le minium. Au lieu du rouge on employoit quelquefois le blanc. Quintilien dit de Polygnote, et Pline, de Zeuxis, qu'ils firent des *monochromes* en blanc. Les tombeaux antiques des Tarquins, près de Corneto, offroient des figures formées par des couleurs blanches couchées sur un fond obscur. Les quatre premières planches du tome premier des Peintures d'Herculanum contiennent des *monochromes* sur marbre. Les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture sont les vases en terre cuite; dont la plupart sont peints d'une seule couleur, et peuvent par conséquent être appelés *monochromes*. La peinture égratignée dont Polidore décoroit les édifices de Rome, les camaïeux, les grisailles, les dessins arrêtés quant à la partie du clair-obscur, les estampes enfin, sont des peintures *monochromes*. Comme cette sorte de peinture renonce au charme des couleurs, elle est obligée de racheter ce défaut par toutes les autres beautés de l'art, sur-tout par celles des formes et de l'expression.

Monocorde, ou plutôt Monochorde; instrument ayant une seule corde, ainsi que son nom l'indique. Il est composé d'une règle qui se divise et se subdivise en plusieurs parties, et d'une corde médiocrement tendue sur deux chevalets, au milieu desquels il y a un autre chevalet mobile qui, en le promenant sur les divisions de la ligne, sert à trouver les différences et les proportions des sons. C'est à Pythagore qu'on attribue l'invention du *monochorde*, que les anciens nommoient *canon*, et qui s'appelle encore *règle harmonique* ou *canonique*, sans doute parce qu'il n'est pas un instrument à exécuter de la musique, ni à jouer des airs, mais qu'il est proprement la règle de l'intonation. Quelquefois on fait des *monochordes* qui ont trois ou quatre cordes, pour, qu'après avoir représenté avec exactitude la longueur de chaque corde, on puisse avoir à-la-fois le ton fondamental et l'harmonie complète. Pour rendre le son du monochorde plus

agréable, on l'établit quelquefois sur une table d'harmonie creuse en dessous, et on le garnit de touches, pour faire vibrer la corde. Quoique dans la musique l'oreille soit l'unique juge de l'harmonie, on seroit dans l'erreur de croire que la fixation mathématique des intervalles indiqués par le monochorde, soit inutile. Elle fait découvrir non-seulement les véritables causes de toute harmonie, mais elle suggère encore toutes sortes d'autres observations, sur-tout lorsqu'on se sert d'un monochorde dont les cordes peuvent être tendues par des poids.

Outre ce qu'on trouve sur ce sujet dans les anciens auteurs sur la musique, dans l'*Isagoge d'Euclide*, dans le 4e livre de l'ouvrage de BOETHIUS, *de Musica*, on pourra consulter : *Musica, sive* GUIDONIS ARETINI, *De Monochordo dialogus*, ed. Andr. REINHARD; Leipsick, 1604, in-12. — BERNELINUS, *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere*, dans le premier volume, page 312, des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, publiés par le savant GERBERT, abbé de Saint-Blaise, et auteur d'un ouvrage étendu sur la musique sacrée.—*Cyriac.* SCHNEEGASS, *Nova et exquisita monochordi dimensio ;* Erford, 1590, in-8°.—*Abraham* BARTOLUS, *Description de l'instrument appelé magadi ou monochorde* (en allemand), Alt., 1614, in-4°. oblong. — *Abdias* TREU, *Dissertatio de divisione monochordi deducendisque in sonorum concinnorum speciebus et affectibus et tandem praxi tota composit. music. ;* Altorff, 1662, in-4°.— *Jean-And.* WERKMEISTER, *Musicæ mathematicæ hodegus curiosus ;* Leipsick, 1687, in-4°. — *François* LOULIÉ, *Nouveau Systême de musique, avec la description du sonomètre, instrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin ;* Paris, 1698. — *John* WALLIS, *On the division of the monochord*, dans les *Philosophical Transactions*, de l'année 1698, n° 238, page 80. — *J.-Geor.* NEIDHARD, la *Meilleure et la plus facile température du monochorde ;* Jena, 1706, in-4°. — *Sectio canonis harmonici*, etc., par le même; Kœnigsberg, 1724, in-4°. — *Division mathématique du monochorde diatonique et chromatique tempéré*, etc., par le même; Kœnigsberg, 1732, in-4°. — *Mémoire sur l'usage d'un instrument nommé phtongomètre, pour fixer les touches des instrumens de musique.* (Voyez les Mémoires pour l'Histoire des sciences et des beaux-arts, février, 1745, page 201.) — *André* SORGE, *Instruction sur le calcul rationel et la mesure et division du monochorde qui en dépend*, etc.; Lobenstein, 1749, in-8°. — *Explication succincte du canon harmonique*, par le même, *id.* in-fol. — Plusieurs auteurs qui ont donné des ouvrages généraux sur la musique, ont aussi occasionnellement parlé du monochorde. Tels sont, *Rob.* FLUD, dans son *Templum musices*, inséré dans le troisième livre de son *Historia utriusque Cosmi ;* Oppenheim, 1617, in-fol.— *Athanase* KIRCHER, dans le quatrième livre du premier volume de sa *Musurgia*, et plusieurs autres.

MONODIE; chant à voix seule, par opposition à ce que les anciens appeloient *chorodias*, ou musique exécutée par le chœur. Le chant à voix seule étoit appelé *monodie* par les Grecs, et par les Latins *sicinium.* Selon différens auteurs anciens et modernes, il y avoit des musiciennes destinées à chanter à voix seule, et appelées pour cette raison *monodiariæ.* On trouve en effet, dans Gruter, une inscription qui qualifie ainsi une chanteuse.

MONOGRAMME. On appelle *monogramme* une figure qui réunit plusieurs lettres, de manière qu'el-

les semblent n'en faire qu'une. Le monogramme diffère de la ligature, qui n'est qu'un trait d'union qui joint ensemble plusieurs lettres. C'est sur-tout sur les monnoies grecques que l'usage des monogrammes est le plus fréquent. Parmi les médailles latines, on n'en trouve guère que sur celles des familles romaines. MONTFAUCON, dans sa *Palæographie grecque*, a donné un catalogue assez étendu des monogrammes pris des médailles de tous métaux. — SCHLÆGER en a donné un autre dans sa *Dissertation sur une médaille d'Alexandre*. — FRŒLICH a cherché à en expliquer plusieurs dans son *Histoire des rois de Syrie*. — COMBE en ajoute une ample collection dans sa *Description des médailles du cabinet d'Hunter*. — Le prince TORREMUZZA en a également donné un grand nombre dans sa *Description des monnoies de Sicile*. — PELLERIN a donné aussi dans son *Recueil des villes, des peuples et des rois*, deux planches de monogrammes. Il a expliqué ceux qui sont susceptibles de l'être. — RASCHE a aussi joint des tables aux différens volumes de son *Dictionnaire*. Mais on peut regarder comme inutile la peine que des savans très-distingués ont prise à décrire des monogrammes, la plupart indéchiffrables, et qui ne doivent être considérés que comme des signes convenus, dont la signification n'étoit peut-être connue que de quelques personnes. Peut-être ces monogrammes avoient-ils pour but d'embarrasser les faux monnoyeurs. Il est utile de les connoître ; mais à l'exception de quelques-uns, c'est une peine perdue de vouloir en pénétrer le sens.

Les monogrammes sont parfaits ou imparfaits : parfaits, quand toutes les lettres qui composent le mot y sont exprimées, comme aux huitième, neuvième et dixième siècles ; et tel est celui du Rhône, dans la médaille de Justin ; celui de Ravenne et autres : telles sont encore les monnoies de Charlemagne et de ses descendans, où le revers porte *Carolus* en monogramme. Imparfaits, quand il n'y a qu'une partie des lettres exprimées. Tels étoient tous ou presque tous les plus anciens monogrammes dont on n'a des modèles que par les médailles ou les monnoies. Ces sortes de chiffres remontent bien au-delà de l'ère vulgaire ; et pour la France, quoique l'on trouve dans LE BLANC une médaille de Pépin avec un monogramme, son fils Charlemagne est ordinairement regardé comme le premier qui en introduisit l'usage sur nos monnoies. Il subsistoit encore sous le roi Robert ; mais il n'en fut plus question depuis.

Les premiers graveurs en bois et en taille-douce, ainsi que plusieurs peintres, lors de la renaissance des arts, ont eu la coutume d'indiquer quelquefois sur leurs ouvrages leur nom, non pas en toutes lettres, mais seulement par des monogrammes : la connoissance et l'explication de ces monogrammes sont importantes pour l'histoire de l'art. La plupart des auteurs qui ont fait de cette histoire l'objet de leurs recherches, ont aussi donné des explications des différens monogrammes qu'on trouve sur les ouvrages des premiers temps de la renaissance des arts. *Florent* LE COMTE, dans son *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, etc., a été un des premiers qui s'en soit occupé ; mais le nombre des monogrammes qu'il cite et qu'il explique est très-peu considérable, et il s'est glissé un grand nombre d'erreurs dans ses explications. *Francesco Pellegrino Antonio* ORLANDI, de l'ordre des Carmes à Bologne, a répété dans son *Abecedario pittorico*, dont il existe plusieurs éditions, la première de 1719, et deux autres à

Florence, 1731, et à Naples, 1735, les erreurs de Florent Le Comte. On en peut dire autant d'un ouvrage anglais qui a paru à Londres en 1730, in-8°., sous le titre suivant : *Repertorium sculptile typicum : or a complete collection and explanation of the several Marks and Cyphers by which the prints of the best engravers are distinguished ; withan alphabetical index of their names, places of abode and thimes in which they lived ; translated from the A B C dario pittorico of Pellegrini Antonio* Orlandi. Les erreurs d'Orlandi sont répétées dans cet ouvrage, et leur nombre encore augmenté. Cette traduction anglaise a le seul avantage qu'elle est mieux imprimée que l'ouvrage italien, que les monogrammes ne sont pas gravés séparément sur des planches placées à la fin du volume, mais insérés dans le texte même, ce qui est plus commode ; enfin, qu'une assez bonne table facilite l'usage de cet ouvrage. Un ouvrage beaucoup plus étendu et plus utile sur les monogrammes des peintres et des graveurs, est celui que Christ a publié en allemand à Leipsick, en 1747, sous le titre de, *Indication et explication des monogrammes*, etc., 404 pages in-8°. Les monogrammes sont rangés par ordre alphabétique de la lettre principale ou la plus marquante, et ils sont imprimés en marge du livre, à côté de l'explication. Cet ouvrage a été traduit en français avec des augmentations. On trouve encore une bonne collection de monogrammes dans l'ouvrage intitulé *Supplementi alle seria di trecento elogi et ritratti degli uomini i piu illustri in pittura, sculptura e architectura ; Firenze*, 1776, in-4°. 2 vol. M. de Murr, dans son *Journal des Beaux-Arts*, a aussi fait connoître quelques monogrammes qui avoient été oubliés par ceux qui les ont recueillis.

Monolithe. Les anciens appeloient *monolithes* les ouvrages d'une seule pierre. Cette expression grecque ne se trouve employée dans le langage latin, que par Laberius, qui fait mention des colonnes monolithes. Pline, en parlant du Laocoon, dit qu'il est *ex uno lapide*, mais il ne se sert pas du mot monolithe. Une inscription de la villa Albani fait mention d'un *Silvanus sanctus Monolithus*. Strabon et Diodore ont décrit des degrés, des colonnes monolithes. Herodote parle d'une chambre taillée dans le roc, qui doit avoir été placée à Sais devant le temple de Minerve. Elle étoit faite d'une seule pierre énorme ; à l'extérieur elle étoit longue de vingt-une coudées, large de quatorze, et haute de huit ; à l'intérieur elle avoit dix-huit coudées de longueur, douze de largeur et cinq de hauteur. Un roi *Amasis*, à ce qu'on croit, a fait transporter cette masse de pierre de la ville d'Eléphantine à Sais ; il y a employé trois mille hommes pendant trois ans. On prétend qu'un pareil édifice se trouvoit aussi à Memphis. La pierre dans laquelle la chambre étoit taillée, avoit neuf coudées de hauteur, huit de longueur et sept de largeur. Les murs avoient deux coudées d'épaisseur, de sorte que l'intérieur avoit quatre coudées de longueur, trois de largeur et cinq de hauteur. On y voyoit des hiéroglyphes à l'extérieur et à l'intérieur. Dans la Basse-Ægypte on trouve, à quelque distance d'Alexandrie, plusieurs grottes et des édifices souterrains qui ont différentes salles et chambres ; mais elles ne peuvent point être d'une aussi grande antiquité que ceux dont on vient de parler, parce que toute cette contrée n'a été cultivée que dans les temps postérieurs. L'Ægypte offre beaucoup de ces sortes de monumens. On en peut juger par ce que rapporte M. De-

non, qui, aux environs de Philée, a visité plusieurs sanctuaires ou temples particuliers, qui tous renfermoient de petits temples monolithes. Il a donné, planche XLI, numéros 1 et 2, le plan et la vue géométrale d'un de ces derniers. A peu de distance de Médine, ce voyageur a observé un autre édifice auquel tenoit une chambre, dont un temple monolithe de granit occupoit presque tout l'espace. *V.* Architrave.

Monologue; scène d'opéra où l'acteur est seul, et ne parle qu'avec lui-même. Les récitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les opéra italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

Monopodion, table à un seul pied. Ces sortes de tables étoient d'usage dans les repas. Dans le temps du luxe des Romains, on en faisoit de bois d'érable, quelquefois de bois de *citrus*, soutenues par un seul pied orné d'argent et d'ivoire bien travaillés. Le prix en étoit exorbitant, sur-tout si le bois de *citrus* étoit de différentes couleurs. Le dessus ou le plateau de ces *monopodes* portoit le nom d'*abacus;* on cherchoit également à le rendre le plus élégant qu'il étoit possible. Parmi les antiquités publiées par Caylus, il y a probablement plusieurs *monopodes* exécutés en pierre ou en métal, et ornés de sculptures; il y en a aussi un parmi les bronzes d'Herculanum, tome VI, planche 95. Depuis une vingtaine d'années on a rétabli l'usage des tables à un seul pied.

Monoptère; sorte de temple chez les anciens, de forme ronde, et qui n'avoit point de murailles ni de *cella*, mais seulement une coupole soutenue par des colonnes. Le mot *monoptère* est composé de deux mots grecs, qui signifient *à une seule aile*. Les anciens donnoient le nom d'*aile* aux portiques et aux simples murs qui excèdent l'un ou l'autre côté d'un bâtiment. (*Voyez* Aile.) Les colonnes du monoptère étoient placées sur un endroit élevé, une espèce de stylobate continu; on y montoit au moyen d'un escalier placé en dehors du stylobate, et auquel on donnoit pour hauteur le tiers de son diamètre. On donnoit, selon Vitruve, aux colonnes, pour hauteur, le diamètre du stylobate, et pour épaisseur, la dixième partie de leur hauteur, y compris le chapiteau et la base.

Monotone; ce mot se dit d'une peinture qui n'a qu'un seul ton. Mais pour exprimer ce défaut, les artistes disent plus volontiers d'un tableau, qu'il est égal de ton, de couleur; qu'il est fade, qu'il est gris, qu'il fait le camaïeu, etc. Il y a *monotonie* quand une couleur domine dans un ouvrage, et l'on dit alors qu'il donne dans le *roux*, dans le *jaune*, dans le *violatre*, dans le Noir, dans la Farine. *Voyez* ces deux derniers mots.

Monotonie; c'est, au propre, une psalmodie ou un chant qui marche toujours sur le même ton; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le figuré. *V.* Monotone.

Monotriglyphe; c'est l'espace d'un triglyphe et de deux métopes entre deux colonnes doriques, comme l'a pratiqué J. H. Mansard au portail du dôme des Invalides.

Monstres marins. Les Grecs ont peuplé la mer comme la terre et les eaux, d'êtres imaginaires, qu'ils ont composés de différentes natures d'animaux. Ainsi ils leur ont donné des corps d'hommes ou de femmes, dont la partie inférieure se termine en queue de poisson ou en oiseau. *Voyez* dans le *Dictionnaire de Mythologie* les articles Néréides, Tritons, Sirènes. Ils leur ont donné pour montures des Dauphins, des Bœufs et des Chevaux marins, ou Hippocampes. *Voyez* ces mots.

Montagne d'eau; c'est une élé-

vation de rocailles, de coquilles, etc. en forme pyramidale, d'où sortent différentes nappes d'eau, différens bouillons et jets. Telle est celle du bosquet de l'étoile, à Versailles.

Montant ; c'est, en général, tout ce qui est d'à-plomb. On appelle ainsi, en architecture, les petits corps saillans ou avant-corps qu'on pratique à côté des chambranles, et qui servent à terminer les corniches et les frontons qui les couronnent.

Montée ; ce mot se dit de l'exhaussement des murs, et de l'élévation des voûtes, des colonnes, etc. Par *montée* d'une voûte, on entend sa hauteur, depuis la ligne du niveau de sa naissance jusque sous la clef. Lorsqu'une voûte est en plein cintre, sa *montée* est le rayon du cercle, ou la moitié de son diamètre ; mais lorsqu'elle est surbaissée, sa *montée* est moindre que la moitié de son diamètre. *V.* Escalier.

Monter ; c'est élever avec des machines les matériaux préparés pour les mettre en place. *Monter* se dit en peinture des couleurs auxquelles on donne plus de vivacité, dont on rehausse le ton pour produire un plus grand effet. En musique, *monter* signifie faire succéder les sons de bas en haut, c'est-à-dire, du grave à l'aigu. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

Montoir ; étoit une pierre taillée par degrés, et placée sur les grandes routes ou près d'un mur, pour servir à monter à cheval avant qu'on eût inventé les étriers, qui ne furent en usage que du temps de Théodose. Naguère on voyoit encore de ces *montoirs* à Paris, près des anciens bâtimens.

Montmorillon ; c'est le nom d'une petite ville, à huit lieues de Poitiers, célèbre depuis long-temps par un temple de Druides qu'on croit y avoir observé. Montfaucon, dans son *Supplément à l'Antiquité expliquée* ; Dom Martin, dans sa *Religion des Gaulois*, ont donné les gravures de l'élévation et du plan, ainsi que celles des figures grossières qu'on voit sur le portail, et ils les regardent comme des statues de divinités gauloises. Dom Martin n'hésite pas à reconnoître la lune dans une d'elles, et de là il conclut que cet édifice étoit un temple consacré à la lune. J'ai examiné avec soin cet édifice, et je puis assurer que ce n'est autre chose qu'une église qui paroît être du dixième ou onzième siècle, et que les statues ne sont autre chose que des figures bizarres, telles que celles que l'on voit sur les portes des plus anciennes églises, et qui sont inexplicables. Je donnerai des détails plus étendus sur ce sujet, dans une *Dissertation particulière*, et dans mon *Voyage dans les départemens du midi de la France.*

Monture. L'art de monter les pierres précieuses se nommoit chez les Grecs *lithocollesis*. Eratosthène dit, dans une lettre au Lacédémonien Hagétor : « On n'offroit point aux dieux des cratères d'argent, ni garnis de pierreries, mais l'argile du promontoire Colias ». Théopompe se sert des mêmes expressions dans sa description des préparatifs que fit le roi de Perse pour entrer en Ægypte : vous y auriez vu des vases à boire, et des cratères, dont les uns étoient garnis de pierreries, les autres richement et artistement travaillés. Ces auteurs n'entendoient pas par ces mots, que ces pierres fussent soudées, mais ils parloient seulement de la manière dont elles étoient montées.

On ne rencontre point aujourd'hui de pierres grecques dans leur monture, on en trouve de romaines. Les plus anciens ouvrages de l'art ont été exposés à un plus grand nombre d'accidens que les ouvrages d'un temps plus moderne. Lors du pillage des monumens on a des-

serti les pierres pour prendre l'or ; c'est pourquoi la plupart des gemmes ont été trouvées sans leur monture. La collection de Gorlæus nous a conservé les figures de beaucoup de pierres avec leur monture ; elles sont toutes romaines. Les anciens aimoient beaucoup la belle transparence des pierres ; cependant il ne nous reste aucun monument qui puisse nous faire juger s'ils les montoient à jour. Pline nous apprend que les plus belles hyacinthes étoient mises dans cette monture, qu'il appelle *funda* (*funda includuntur*), et qu'on mettoit sous les autres une feuille de métal. Cette distinction indique bien la monture à jour. Il dit ailleurs que certaines pierres, qu'il ne nomme point, n'étoient point couvertes d'or du côté qui s'applique au doigt. Il parle ailleurs de jaspes qui étoient enfermés dans la *funda*, de manière qu'ils étoient visibles (*patentes*), et que l'or n'enveloppoit que les bords de la pierre. D'après ces différens passages de Pline, les Romains connoissoient donc les montures à jour pour laisser voir la transparence des pierres. Ils en faisoient usage pour les pierres transparentes, polies et taillées. Parmi le grand nombre de montures romaines qui sont dans la collection de Gorlæus et dans les cabinets, on n'en voit point qui soient à jour.

Monumens choragiques. *Voy.* Choragiques.

Monumens funèbres. *V.* Tombeaux, Cénotaphe, Mausolée.

Monument ; on appelle ainsi un ouvrage de l'art érigé dans une place publique, pour conserver et transmettre à la postérité la mémoire des personnages illustres ou des événemens remarquables. Chaque monument doit attirer les yeux du peuple, et lui inspirer des sentimens relatifs aux événemens et aux personnes en mémoire desquels il a été érigé. Tels sont les monumens funèbres, les statues des grands hommes, les trophées, les arcs de triomphe, et les autres ouvrages d'architecture où les arts du dessin ont été employés pour parler à la postérité.

Depuis que l'écriture est inventée, il semble qu'une inscription placée dans un endroit public doit être le moyen le plus facile pour atteindre le but qu'on se propose en érigeant un monument. C'est aussi là l'origine des monumens les plus simples et les plus anciens ; ils consistoient en une pyramide, en une colonne, en une construction massive, avec une courte inscription. Il paroît très-naturel de penser que parmi un peuple qui sait estimer la vertu et le mérite, les monumens destinés à propager la mémoire des grands hommes devroient être en très-grand nombre. Mais il est très-rare de voir dans nos villes modernes, sur les places publiques, dans les promenades et dans les lieux les plus fréquentés, de pareils monumens, qui pourroient inspirer aux citoyens le desir d'imiter les grands hommes des âges passés. On n'en place ordinairement que dans les endroits qui ne sont pas continuellement fréquentés, dans les églises, les cimetières, etc. Les anciens en usoient différemment. A Athènes, une des promenades publiques étoit un portique couvert, appelé la *Stoa*, où Zénon enseignoit la philosophie, et d'où ses disciples reçurent le nom de stoïciens. Dans ce portique on avoit représenté les actions les plus louables des bons citoyens.

Dans chaque monument il y a deux points à considérer ; d'abord le *corps*, masse isolée qui, par une forme agréable et particulière, doit attirer l'attention ; en second lieu, l'*esprit* ou l'*ame*, qui doit produire l'impression principale qu'on veut obtenir. L'invention du corps d'un monument ne présente pas de dif-

ficultés. Une pyramide, un pilier, une colonne, un mur orné de quelques moulures et d'un stylobate, ou de pilastres et de colonnes, suffisent. Mais il est essentiel que la grandeur et la magnificence du monument soient proportionnées à l'importance de la chose. Il seroit ridicule de vouloir honorer la vertu privée d'un particulier par un arc de triomphe, ou de vouloir conserver la mémoire d'un événement de la plus grande importance pour une nation entière, par un monument d'une trop grande simplicité. La grandeur, aussi bien que le caractère d'un monument, doit être dans une proportion convenable avec l'objet, et en cela l'artiste à qui un pareil ouvrage est confié, doit se montrer homme de goût et d'un jugement sûr.

L'artiste peut choisir parmi une infinité de formes, celle qui est la plus convenable, depuis la pierre sépulchrale la plus simple jusqu'au plus pompeux arc de triomphe, depuis la colonne jusqu'au portique. Outre le choix de la forme, il est également important d'y appliquer des ornemens convenables. Le plus souvent les artistes pèchent sous ce rapport plutôt par excès que par défaut; et le conseil le plus sûr qu'on puisse leur donner ici, c'est de ne chercher que la simplicité. Les arcs de triomphe qui existent encore à Rome, pourroient certainement manquer d'un grand nombre d'ornemens dont ils sont pour la plupart surchargés, et n'en seroient que plus beaux. Dans de pareilles constructions, il ne s'agit que de trouver pour l'inscription ou pour les figures qui constituent l'essence du monument, une place convenable, décorée d'une manière analogue à l'objet. Si la forme et l'ensemble d'un monument ont su attirer l'œil du spectateur, il faut alors qu'en approchant il en trouve tous les détails conformes à sa destination. Il faut que dans les ornemens il n'y ait rien qui détourne l'attention de l'objet principal, mais qu'ils soient analogues au caractère du monument. Les grands objets du genre sérieux ne comportent point une élégance trop recherchée; il en est de même des sujets agréables et qui doivent inspirer les sentimens du plaisir et de la joie, ils exigent des ornemens agréables et délicats. Même en cela l'artiste peut faire preuve d'un jugement sain ou d'une imagination déréglée; car dans les beaux-arts il n'y a rien qui ne mérite à l'artiste de grands éloges ou un blâme sévère.

Au surplus, ce que nous appelons l'ame d'un monument en est toujours la partie principale. Elle consiste soit dans les Inscriptions (*V.* ce mot), soit dans des figures peintes ou sculptées, qui peuvent être historiques ou allégoriques. De pareils ouvrages doivent dire plus que la simple écriture, parce que sans cela on préféreroit celle-ci. Ces représentations ne sauroient donc jamais être l'ouvrage d'artistes ordinaires, car ce n'est pas peu de chose de faire par ce moyen une vive impression sur l'esprit des hommes, et de rendre intelligible, par un petit nombre de figures, tout l'esprit d'une action ou d'un événement.

Il nous reste de l'antiquité deux monumens sur lesquels on a représenté de grands événemens par une longue suite de figures; ce sont la colonne trajane et la colonne antonine. Mais de pareils ouvrages sont trop vastes et trop dispendieux; c'est pourquoi les représentations où l'on n'exprime que l'essentiel par un petit nombre de figures, conviennent le mieux pour les monumens. Mais, en général, cela n'est donné qu'aux artistes d'un grand génie, et il faut convenir en effet, qu'un monument parfait

de ce genre est un des objets les plus difficiles de l'art.

L'emploi des monumens publics est peut-être ce qui distingue le plus les mœurs de nos temps de celles des anciens Grecs. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à lire Pausanias. A peine un Grec pouvoit-il dans sa patrie, soit dans les villes, soit sur les grands chemins, faire mille pas sans trouver quelque monument imposant. Les monumens sépulchraux n'étoient pas placés, comme ceux des modernes, dans des endroits où personne n'aime à s'arrêter, mais le long des chemins, où ils ne pouvoient pas rester sans être remarqués. Dans les villes, toutes les places publiques, toutes les promenades et différens édifices construits, pour ce même usage, étoient remplis de monumens publics, de sorte qu'on ne pouvoit aller nulle part sans trouver de fréquentes occasions de faire des réflexions sérieuses et propres à élever l'ame.

Comme la bravoure étoit principalement nécessaire au soutien des républiques de la Grèce, il est naturel qu'on devoit y trouver beaucoup de monumens en mémoire des héros et des guerriers morts en défendant leur patrie. A Sparte, on avoit élevé deux statues en l'honneur de Pausanias, général des Grecs dans la bataille de Platée. Pollux érigea à Sparte un trophée en mémoire de sa victoire sur Lyncée. Les Eléens en érigèrent un de bronze dans le bois sacré appelé Altis, près d'Olympie, en mémoire de leur victoire sur les Lacédémoniens. Les Argiens avoient placé un trophée à Argos, comme monument d'une victoire remportée sur Laphaès, qui avoit voulu les subjuguer. Les Mantinéens montroient un trophée en mémoire d'une victoire remportée sur les Lacédémoniens et leur roi Agis. Dans le territoire de Chæronée il y avoit deux trophées que Sulla avoit fait élever à la suite de la victoire remportée sur Taxile et l'armée de Mithridate. Les généraux romains érigeoient aussi fort souvent des trophées, soit à Rome, soit dans les provinces. Le pape Sixte V a fait décorer le Capitole de deux beaux trophées antiques en marbre, qu'on avoit trouvés à Rome. L'opinion vulgaire est que ce sont les trophées de Marius, érigés après la défaite des Cimbres; mais à juger d'après le travail de ces monumens, ils sont du siècle de Trajan. (*V.* TROPHÉE.) Comme monument de ce genre, on doit aussi considérer la colonne de marbre élevée à Rome en commémoration de la victoire navale remportée par Duilius sur les Carthaginois. Elle est décorée de proues de navires, ce qui l'a fait appeler COLONNE ROSTRALE. (*Voy.* ce mot.) Elle existe encore au bas du Capitole.

Parmi les édifices élevés dans la Grèce comme monumens en mémoire de grands événemens, on peut citer un édifice rond que Philippe, roi de Macédoine, fit bâtir dans le bois sacré nommé Altis, après la défaite des Grecs près de Chæronée, et comme monument de cette même victoire; on y voyoit, outre plusieurs autres statues, celle de Philippe. Dans le même bois, il y avoit un monument de Pélops, consistant en une place sacrée, entourée d'un mur, plantée d'arbres et décorée de statues. Dans la place publique ou l'*agora* d'Argos, il y avoit un édifice de marbre blanc, monument de la victoire remportée sur Pyrrhus: on y avoit figuré des éléphans et l'armure dont Pyrrhus étoit revêtu dans le combat. Pausanias remarque cependant que cet édifice pouvoit aussi être regardé comme un monument consacré à Pyrrhus, qui avoit perdu la vie dans Argos, et dont les restes avoient été déposés dans le temple de Cé-

rès. Dans la Sicile, on voit un édifice très-élevé et semblable à une tour; on croit que c'est le monument de quelque victoire. M. Houel l'a figuré dans son *Voyage pittoresque en Sicile*, tome III, planche 203.

Les Grecs élevoient aussi des monumens en l'honneur des vainqueurs dans les jeux publics. Auprès du temple de Neptune, sur l'isthme de Corinthe, étoient les statues des vainqueurs dans les jeux isthmiques. Dans le bois sacré appelé Altis, près d'Olympie, on voyoit celles des vainqueurs dans les jeux olympiques; et à Sparte on avoit érigé, en mémoire d'Anchionis, une colonne sur laquelle on avoit indiqué toutes les victoires qu'il avoit remportées à la course dans les jeux olympiques.

Tous ces monumens commémoratifs des anciens différoient beaucoup entr'eux par la forme autant que par les ornemens; quelques-uns étoient même magnifiques. Ceux qui se distinguoient sur-tout, étoient les monumens CHORAGIQUES et les ARCS DE TRIOMPHE. (*V.* ces mots.) Les premiers étoient particuliers à la Grèce, et sur-tout aux Athéniens, ceux-ci étoient une invention des Romains.

L'abbé de LUBERSAC a publié une assez bonne compilation dans laquelle il donne des notions sur les monumens; elle est intitulée: *Discours sur les monumens publics de tous les âges et de tous les peuples;* Paris, 1776, in-fol. — Sur la manière d'ériger des monumens, on peut consulter entr'autres les *Réflexions* de l'abbé LAUGIER, sur l'architecture; — le septième chapitre du second volume du *Cours d'architecture* de BLONDEL; — le quinzième chapitre du troisième livre de la seconde partie des *Principes d'architecture civile*, de MILIZIA.

On a plusieurs recueils de monumens, tels que les *Monumens érigés en France à l'honneur de Louis XV*, par M. PATTE; Paris, 1765, in-fol., avec cinquante-sept gravures. J'ai fait graver beaucoup de monumens de la France septentrionale dans les cinq volumes de mes *Antiquités nationales;* la plupart de ces monumens sont aujourd'hui ou détruits, ou mutilés et dénaturés.

MONUMENT; on donne, en général, ce nom, à tout ce qui nous reste de fort ancien soit dans les arts, soit en littérature. *V.* ANTIQUITÉ, ARCHÆOLOGIE.

MORALE; ses attributs les plus ordinaires, selon les iconologistes, sont un livre, un frein et une règle. Souvent on lui donne un habit blanc, indice de l'innocence ou des mœurs pures et bien réglées. Les artistes la représentent quelquefois sous la figure de Minerve, avec son casque en tête, surmonté d'une chouette, symbole de la sagesse.

MORALE (PEINTURE); par ce nom, nous désignons une peinture du genre historique, qui représente des personnages en action, et par laquelle l'artiste, en nous offrant une scène particulière, a voulu suggérer à l'esprit quelque vérité générale. Telles sont les gravures d'Hogarth, intitulées *The harlots progress*. Le peintre d'histoire a rempli son but, lorsqu'il a représenté un sujet particulier avec toute la force dont il est susceptible; mais le peintre de la morale doit outre cela suggérer au spectateur une vérité générale qui résulte de cet événement particulier. Lorsqu'un héros connu, mourant pour sa patrie, est représenté de manière que chacun le reconnoisse, admire la grandeur de son ame, et soit pénétré pour lui d'amour et de vénération, l'artiste a fait tout ce qu'on est en droit d'attendre de lui; mais celui qui par un pareil sujet voudroit faire sentir qu'il est glorieux

et satisfaisant de mourir pour la patrie, devra, pour atteindre plus sûrement ce but, y ajouter encore quelqu'accessoire, ou quelqu'épisode.

Il y a cependant aussi des sujets historiques qui, pour suggérer de grandes vérités morales, ne demandent qu'à être traités avec simplicité. Tel seroit le tyran Denis, sans honneur, sans autorité, au milieu des citoyens de Corinthe, ou bien se voyant réduit à gagner son pain en tenant une école; tel seroit encore Caïus Marius, délaissé de tout le monde, et assis sur les décombres de Carthage. Tel est Bélisaire demandant l'aumône. Ce sont là de grands exemples qui parlent d'eux-mêmes. En y ajoutant quelques personnages épisodiques bien choisis, la représentation peut devenir bien plus touchante, et c'est-là le but principal que doit se proposer l'auteur d'une peinture morale.

L'histoire seule doit fournir son sujet au peintre d'histoire; mais pour un sujet de morale, l'artiste peut avoir recours à la fiction. Lorsque la représentation seule ne parle pas assez clairement, il est même permis au peintre d'admettre des êtres allégoriques. L'allégorie peut être souvent suppléée avec avantage par une inscription ingénieuse qui fasse sentir l'application du sujet; c'est par ce moyen que l'*Arcadie* du Poussin est devenue une belle peinture morale. *V.* Inscription.

Il seroit à desirer que les artistes et les amateurs portassent leur attention sur ce genre; au lieu des éternelles répétitions de sujets mythologiques ou de tableaux tirés de la Bible, nous verrions des ouvrages qui offriroient à l'artiste l'occasion de montrer plus que l'art, et aux amateurs celle d'admirer quelque chose de plus que le dessin et le coloris. Rien ne fait voir mieux le génie borné d'un très-grand nombre de peintres, et le défaut de goût de beaucoup d'amateurs, que de parcourir les collections de tableaux et de gravures historiques. Rarement on y trouve des morceaux recommandables par l'importance du sujet. Combien de bonnes impressions l'art de la peinture pourroit-elle produire, si au lieu de choisir toujours leurs sujets dans la mythologie païenne ou dans la légende chrétienne, les artistes vouloient s'appliquer à produire de bonnes peintures morales. Les sujets ne peuvent pas manquer à l'artiste qui réfléchit. L'histoire sacrée et profane, les poëmes dramatiques, épiques et lyriques, la vie journalière, tout lui offre une quantité de cas particuliers qui par un seul mot, par un simple accessoire, peuvent offrir une vérité générale. Tous les bons poëtes sont riches en descriptions qui pourroient suggérer, à un artiste homme de génie, des sujets excellens de tableaux; il ne s'agiroit que de les lire dans l'intention de tirer parti de ces passages.

Morbidesse; ce mot vient de l'italien *morbidezza*, et nos artistes l'ont adopté. Les Italiens appellent *morbido* ce qui est délicat, souple, doux au toucher. On entend par *morbidesse* dans les arts, ce qui semble dans l'imitation de la nature, avoir cette délicatesse, cette mollesse aimable qu'offre la nature elle-même. La *morbidesse* se trouve sur-tout dans le sentiment des chairs, lorsqu'elles ont à l'œil, dans un tableau, toute la souplesse, toute la douceur qu'elles auroient au toucher dans un beau modèle vivant. Elle contribue beaucoup à l'agrément, à la grace, à la vérité des figures de femmes et d'enfans. Le défaut contraire au mérite de la *morbidesse*, est un style sec et léché. Le Puget et d'autres habiles sculpteurs ont prouvé que, sous une main savante, les matières les

plus dures, telles que le marbre, ne se refusent pas à la *morbidesse*.

Morceau; terme usité pour désigner quelqu'ouvrage de peinture, de sculpture ou d'architecture, et même de musique.

Morceau concerté. *Voy*. Concerto.

Mordre; se dit, dans la gravure, de la corrosion de l'eau-forte sur la planche de cuivre.

Morio. Les anciens font mention de l'espèce la plus opaque et la plus foncée de la sarde indienne, qui paroît absolument dépourvue de transparence, et qui n'en montre point, soit qu'on la tienne contre le jour, soit qu'on la tienne contre le soleil, mais seulement, dans le cas où la pierre n'est pas trop épaisse, lorsqu'on la tient contre une bougie allumée; dans ce cas sa transparence ne s'apperçoit que par une petite tache d'un rouge éclatant. Les anciens ne mettoient pas cette pierre au nombre des sardes. M. Kœhler croit que ce n'est que le *morio* de l'Inde, qui au fond n'est qu'une sarde saturée à un haut degré de matière colorante. Sa couleur est aussi tantôt rouge, tantôt brune; on appeloit le *morio Alexandrinum*, lorsqu'il jouoit la couleur de l'escarboucle; lorsqu'au contraire il approchoit plutôt de la couleur de la sarde, c'est-à-dire, qu'il avoit moins le rouge de rubis, mais plutôt la couleur de notre sarde, on lui donnoit le nom de *cyprium*. On ne comprenoit sous le nom de *pramnium*, que l'espèce la plus opaque. De Boot, Laet, Agricola, et Martini sont donc à cet égard dans l'erreur, les premiers lorsque par le mot de *pramnion*, ils veulent entendre des topases de Bohême et d'autres pierres occidentales, ce dernier lorsque dans le même mot il croit devoir trouver notre topase enfumée; car dans la topase il n'y a pas la moindre ressemblance avec ce que les anciens rapportent sur la pierre qu'ils appellent *morio*.

Mormolucium; nom donné aux masques les plus effrayans. *Voyez* Masques.

Mort. La représentation de l'effet de la cessation de la vie offre de grandes difficultés, si l'artiste veut conserver la dignité de son art, et produire seulement un objet qui attendrisse ou qui effraie sans être hideux; les anciens ne représentoient la mort qu'au moment même où l'existence venoit de cesser, tels devoient être Hector trouvé autour des murs de Troie, et même rendu à son père; Patrocle, dont le cadavre est disputé par les Grecs et par les Troyens. Dans les temps d'ignorance on a représenté l'effet de la mort par la figure d'un corps chez qui la fermentation putride est dans toute sa force, et qui est rongé par les vers; et cet usage a duré dans les églises long-temps encore après la renaissance des arts. Cependant le bon goût des peintres qui ont eu à représenter des descentes de croix, le Christ au tombeau, ont ramené l'art à des idées plus nobles et plus saines.

Quant à la manière de représenter la mort personnifiée, *voyez* dans mon *Dictionn. Mytholog.* ce que j'ai dit sur la manière dont les anciens et les modernes ont représenté la mort.

Mortier. La liaison des pierres qu'on obtient aujourd'hui par un *mortier*, se faisoit avec quelque différence chez les anciens; et les ruines même des édifices étrusques, grecs et romains, nous apprennent qu'ils n'employoient pas toujours le *mortier* pour les murs construits de grandes pierres de taille. Les Grecs savoient rendre la surface des pierres tellement unie, qu'on ne remarquoit presque point de jointures. Quelquefois on les fixoit au moyen de chevilles de bois, ou de crampons

de métal en queue d'arondo, ainsi qu'on l'a observé dans un temple de l'Attique, et dans les temples d'Agrigente. A l'amphithéâtre de Vérone et au colisée de Rome, les pierres de taille sont fixees au moyen de crampons de fer et sans *mortier*. Il est cependant possible que dans ces constructions, on ait employé un *mortier* si délié, que, dans la suite des temps, il fît corps avec les pierres, dont il avoit acquis la dureté. Un grand réservoir bâti à Sparté, en cailloux, atteste encore que le *mortier* employé par les Grecs, étoit extrêmement solide. Le procédé suivi par les Romains pour l'usage et la confection du *mortier*, est à-peu-près le même que le nôtre. Ils y faisoient entrer le sable. Celui des carrières étoit de trois sortes, noir, blanc et rouge; ce dernier passoit pour le meilleur. On avoit encore un sable volcanique, qu'on tiroit de l'Etrurie. De toutes ces espèces, au nombre desquelles il faut mettre encore le sable des fleuves et celui de mer, on choisissoit celui qui ne contenoit point de parties terreuses. Dans la préparation de leur *mortier*, les Romains avoient un grand avantage sur les Grecs. *Voy.* CIMENT, CHAUX, MASTIC, etc.

MOSAÏQUE. On appelle ainsi une espèce de peinture faite avec des petits cubes de verre, de pierre, de bois, d'émail ou d'autres matières, de différentes couleurs, fixés sur une surface par un mastic. On donne différentes étymologies au mot français *mosaïque*; les uns le trouvent dans l'italien *mosaico*, formé du mot grec *musakion*, usité dans le Bas-Empire pour désigner ces sortes d'ouvrages; les autres le dérivent du grec *mouson*, *mousikon*, poli, élégant, bien travaillé; d'autres enfin du latin *musivum*, *museum*, qu'ils dérivent du terme grec qui signifie muse. Ainsi, selon eux, on appeloit les peintures en mosaïque, *musea*, *musiva*, parce que les lieux ou les édifices consacrés aux muses, nommés pour cela MUSÉES (*V.* ce mot), en étoient principalement ornés. Quoique cette sorte de peinture ait été fort commune chez les anciens, Pline n'en a point parlé d'une manière expresse, non plus que des artistes qui s'y sont exercés. Nous ne pouvons donc juger de la partie méchanique de cet art, que par la manière dont les modernes l'exécutent, et par les monumens antiques de ce genre qui nous ont été conservés. Lorsqu'on veut faire un ouvrage en mosaïque, on construit en pierres plates un fond cerclé avec des bandes de fer, et entouré d'un bord solide en pierre. Ce fond est couvert d'un mastic épais, dans lequel on implante, conformément au dessin tracé sur le fond, des cubes colorés; pendant son travail, l'artiste a constamment devant les yeux le tableau qu'il copie. Ce mastic prend la dureté d'une pierre; lorsque l'ensemble a assez de consistance, on le polit comme une glace. Cependant, comme l'éclat que les mosaïques acquièrent alors, empêche d'en très-bien distinguer le dessin, on ne polit plus les grands morceaux qui doivent être vus de loin, tels que ceux placés dans des coupoles, des plafonds, etc. On ne peut distinguer, dans l'éloignement, l'inégalité de la surface, ni les interstices des cubes dont la mosaïque est composée. On a trouvé l'art de donner à la couleur du verre tant de nuances différentes, qu'on peut s'en servir pour exécuter tous les ouvrages de peinture. L'artiste en mosaïque a, pendant son travail, les cubes rangés dans des cases, selon leurs différentes nuances, de même que l'imprimeur a ses caractères rangés dans les siennes. On attribue à POMPEO SAVINI, d'Urbino, d'avoir inventé, il y a plusieurs années, l'art de faire des

mosaïques en relief. Archenholz, dans son *Tableau de l'Italie*, prétend cependant qu'on n'a encore exécuté aucun ouvrage important d'après cette méthode. On a encore imaginé de scier les mosaïques transversalement pour les multiplier. Selon Bjœrnstaohl, dans le second volume de son voyage, Pompeo Savini a été le premier qui a essayé ce moyen à Rome. Il paroît que chez les anciens les pavés exécutés en mosaïque grossière n'étoient pas faits en même temps que ceux d'un travail plus délicat. On laissoit dans les premiers la place qu'il falloit pour y implanter les mosaïques plus délicatement terminées. C'est ainsi qu'à Herculanum, selon Winckelmann, on a trouvé, au milieu d'un pavé en mosaïque grossière, une portion de mosaïque d'un travail délicat, qui ne tenoit pas au reste, et qui n'y étoit que rapportée.

La mosaïque paroît avoir pris naissance en Orient, dont on imita les riches tapis par des compositions de pierres dures, communes dans ce pays. Ces pierres diversement colorées et artistement réunies, servoient à exécuter sur les plafonds, sur les pavés, sur les murs, des fleurs, des animaux, etc. Les Orientaux approchèrent peu du vrai beau. Il est probable que la mosaïque étoit connue des Phœniciens, mais ce n'est qu'aux Grecs qu'on doit la perfection et le goût qu'exigent les ouvrages de l'art. Ce sont eux qui ont su ménager habilement les nuances, et donner aux figures et aux groupes qu'ils ont exécutés, un tel degré d'ordre et d'harmonie, que, dans l'éloignement, elles ressemblent à des peintures. Cet art a passé des Grecs chez les Romains, à la fin de la république, époque à laquelle ils transportèrent à Rome les beaux pavés de mosaïque trouvés dans les villes grecques dont ils s'étoient rendus maîtres. Sylla fut le premier parmi eux qui fit exécuter dans le temple de la Fortune, à Præneste, aujourd'hui Palæstrine, une mosaïque qui existe encore en grande partie. D'abord on orna de cette manière les pavés des bâtimens, ensuite on en para les murs et les plafonds voûtés. On ornoit aussi de mosaïques portatives le sol des tentes des princes et des généraux d'armée, pour en bannir l'humidité. Suétone dit que Jules-César en faisoit porter avec lui dans ses expéditions, pour en paver sa tente. L'invention du verre colorié donna à cet art un plus grand degré de perfection. On se servit de cette matière, sur-tout au temps d'Auguste; mais les morceaux de marbre ou de verre étoient encore trop grands pour qu'on pût fondre parfaitement les nuances, et rendre par conséquent la couleur naturelle des objets. Sous l'empereur Claude on commença à colorer le marbre, et sous Néron, à le tacheter.

On donnoit à la mosaïque différentes dénominations, suivant que la manière de l'exécuter différoit. On l'appeloit *lithostroton, opus sectile,* lorsqu'elle consistoit en morceaux de marbre d'une certaine grandeur. Cette espèce ressembloit en quelque sorte à celle qu'on appelle aujourd'hui *mosaïque de Florence*, et *lavoro di commesso*. Lorsqu'on employoit au contraire des petits cubes de pierres, on l'appeloit *opus tesselatum* ou *vermiculatum*. Cette dernière dénomination doit peut-être son origine à la position qu'on donnoit à ces petits cubes de pierres, qui ne suivoient pas des lignes droites et régulières, mais des lignes courbes, et qui en cela avoient quelque ressemblance avec la marche des vers. Une espèce particulière de mosaïque étoit appelée *asaroton;* on l'employoit quelquefois pour en orner le pavé des salles à manger. On y représentoit des restes de viandes qui avoient l'air

d'être tombés de la table. Le nom d'*opus musivum* ou *museum* appartient à une époque plus moderne, et s'employoit sur-tout pour désigner la mosaïque des murs et des plafonds voûtés.

Lorsque dans le cinquième siècle, les invasions des barbares eurent expulsé les arts de l'Italie, la mosaïque, la peinture et la sculpture se conservèrent beaucoup plus long-temps, parmi les Grecs byzantins, pour l'exécution et l'ornement des autels et des ustensiles d'église. Cependant la mosaïque perdit à Constantinople, ainsi que les autres arts, ce caractère d'élévation qui est particulier aux monumens de l'art des Grecs; alors, on l'exécutoit sur-tout en perles et en pierres précieuses, tandis que les anciens Grecs avoient préféré le marbre pour la mosaïque. Vers la fin du treizième siècle, un italien appelé *André* TAFI, apprit à travailler la mosaïque d'un Grec nommé APOLLONIUS, qui décoroit l'église de Saint-Marc, à Venise, où on remarque encore de lui un pavé excellent. Mais, en général, ces ouvrages manquent de dessin, ne sont pas d'un bon goût, et sont, outre cela, d'un mauvais coloris. Depuis ce temps, cet art a été porté en Italie à un haut degré de perfection. Le pape Clément VIII y contribua beaucoup au commencement du dix-septième siècle, en faisant orner en mosaïque toute la partie intérieure de la coupole de l'église de Saint-Pierre. Parmi les artistes qui y ont été employés, on distingue *Paul* ROSSETTI et *François* ZUCCHI. Ces ornemens furent achevés en 1603. Dans le même siècle, *Jean-Baptiste* CALANDRA, de Vercelli en Piémont (né en 1586, mort en 1644), inventa un nouveau mastic qui contribua beaucoup à la perfection de la mosaïque. Il a exécuté, pendant quatorze ans, des mosaïques pour l'église de Saint-Pierre, à Rome; on y remarque, sur-tout dans la coupole, les figures de quatre Pères de l'église, d'après les peintures de *Lanfranchi*, *Sacchi*, *Romanelli* et *Pellegrini*. Il a aussi copié la peinture de l'archange saint Michel, faite par *Joseph Cesari;* mais il lui a donné trop de poli, de sorte qu'elle a trop de reflet. Dans la suite, plusieurs artistes en mosaïque ont tâché de copier avec fidélité de beaux tableaux, tels que le *martyre de sainte Pétronille*, par LE GUERCHIN, dans l'église de Saint-Pierre, à Rome; la *communion de saint Jérôme mourant*, par LE DOMINIQUIN, dans l'église de Santo-Girolamo della Carita, à Rome; l'original est maintenant au Musée Napoléon à Paris. Celui qui a sur-tout porté cet art à son degré de perfection, est le chevalier *Pierre-Paul* DE CHRISTOPHORIS, qui fonda à Rome, au commencement du dix-huitième siècle, une école de mosaïqueurs. Il forma plusieurs élèves distingués, entr'autres, Brughio, Conti, Coccei, Fattori, Gossone et Ottaviano. *Alexis* MATTHIOLI trouva, en 1730, l'art de faire du verre d'un rouge vif. Dans les tems modernes, on distingue sur-tout deux espèces de mosaïque, celle de Rome, où on emploie des pierres d'un très-petit volume, ce qui donne aux ouvrages plus de finesse et de variété, et permet l'exécution de grands tableaux historiques. On a copié ainsi les plus beaux tableaux de Raphaël; et Clément VIII a fait décorer en mosaïque la coupole de l'église de Saint-Pierre. Ses successeurs ont continué de faire copier ainsi les autres peintures à l'huile et à fresque. Selon Bjœrnstaohl, le nombre des nuances qu'on trouve dans ces mosaïques s'élève au-delà de dix mille. Dans le palais Borghèse, à Rome, il y a six belles mosaïques; l'une d'elles représente Orphée entouré d'animaux : on

prétend qu'elle est composée de plus de neuf mille pièces. La mosaïque de Florence, appelée par les Italiens *commesso*, est exécutée en pierres plus grandes, et ne sert qu'à copier des tableaux moins considérables. Les meilleurs ouvrages de cette espèce se trouvent dans la chapelle du grand-duc, à Florence. On voit actuellement plusieurs belles mosaïques de ce genre dans le Musée Napoléon.

Un des plus grands avantages de la mosaïque est sa résistance à tout ce qui altère communément la beauté des peintures, et la facilité avec laquelle on peut la nettoyer en lui donnant un nouveau poli, sans risquer d'en détruire le coloris. Cependant, comme la mosaïque ne peut s'exécuter que lentement, et qu'elle exige des frais considérables, elle ne pourra jamais être d'un usage aussi général que la peinture; elle n'auroit même jamais atteint, à Rome et à Florence, le degré de perfection où elle est parvenue, si le gouvernement de ces deux Etats n'en avoit fait les frais.

Dans les temps modernes, on a aussi exécuté de très-belles mosaïques connues en France sous le nom de MARQUETERIE (*V.* ce mot.) et en Italie sous celui de *tausia* ou *tarsia*. L'ouvrage de rocailles peut aussi être considéré comme une espèce de mosaïque. Un des bosquets des jardins de Versailles est un chef-d'œuvre de ce genre. BONNAVITA BLANK, directeur du Cabinet d'histoire naturelle à Würzbourg, est l'inventeur d'une nouvelle espèce de mosaïque; il n'y employoit que différentes espèces de mousses, et parvint à exécuter, avec la plus grande vérité, des paysages, des vues de marines, de volcans, de ruines, de bâtimens. La belle collection de cet artiste est exposée dans quatre salles du château de Würzbourg, depuis 1794, époque où l'évêque en a fait l'acquisition.

Parmi les plus belles mosaïques conservées dans les pavés ou les murs des bâtimens anciens, on cite celle qui a été trouvée dans le pavé d'une chambre de la villa Hadriani, près de Tivoli; elle représente un vase rempli d'eau, sur le bord duquel sont quatre colombes, dont l'une est dans l'attitude de boire. Le grand mérite de cet ouvrage consiste sur-tout en ce qu'il n'est composé que de petites pierres, tandis que, dans toutes les autres mosaïques, on a employé des pâtes de verre pour obtenir les nuances de couleurs qui n'existent point dans les pierres. Il appartenoit autrefois au cardinal Furietti. Le pape Clément XIII l'acheta pour la somme de 13,000 scudi, et la fit placer dans le Capitole. FURIETTI, qui en a donné la gravure et la description, a pensé que c'étoit la mosaïque de Pergame, dont parle Pline; mais Winckelmann a démontré la fausseté de cette opinion. Cette mosaïque est vulgairement connue sous le nom des *quatre colombes* ou de la *mosaïque du Capitole;* elle a été copiée un grand nombre de fois en petit, pour des dessus de boîtes et des médaillons. — La mosaïque exécutée par les ordres de Sylla, dans le temple de la Fortune, à Præneste, aujourd'hui Palæstrine, a été publiée d'abord par KIRCHER, MONTFAUCON, *Thomas* SHAW, ensuite par l'abbé BARTHELEMY, qui en a fait l'objet d'un mémoire particulier, dans lequel il établit que le sujet qui y est représenté est le voyage d'Hadrien, en Ægypte. WINCKELMANN y a vu Ménélas et Helène dans cette contrée. Le comte de CAYLUS en a publié également une gravure enluminée des mêmes couleurs que celles de l'original. Cette mosaïque, remarquable sur-tout par les éclaircissemens qu'elle peut fournir sur l'his-

toire naturelle et locale de l'Ægypte, se trouve aujourd'hui dans le château de la famille Barberini, construit sur la montagne où étoit autrefois le temple de la Fortune, et au pied de laquelle est située Palæstrine. Elle est vulgairement connue sous le nom de *mosaïque de Palæstrine.* — Dans un pavé du même temple, on a encore trouvé une autre mosaïque plus petite, mais d'un travail plus fin que la précédente; elle se trouve aujourd'hui dans le palais Barberini, à Rome. Elle représente l'enlèvement d'Europe. La partie supérieure fait voir le rivage de la mer, sur lequel on apperçoit les compagnes de cette princesse, et Agénor son père. On voit le même sujet sur une mosaïque gravée par les soins du prélat Casali. — Dans la villa Albani, il y a une belle mosaïque trouvée dans le territoire d'Urbino, qui représente une école de philosophes. — Vers l'an 1762, on a découvert une mosaïque qui représente l'histoire d'Hésione, fille de Priam, exposée sur un rocher à un monstre, et délivrée par Hercule, qui la donna en mariage à son ami Télamon. Selon Winckelmann, le travail en est d'une aussi grande beauté et d'une aussi grande finesse que celui des colombes de Furietti. Elle a été déposée dans la villa Albani. — Au mois d'avril 1763, on a trouvé dans une villa près de Pompeii (peut-être celle de l'empereur Claude), une mosaïque haute de deux palmes. Elle représente trois femmes qui ont des masques comiques, et jouent de différens instrumens. Auprès d'elles est un enfant qui joue de la flûte. Winckelmann dit que le travail en est si fin, qu'il faut une loupe pour bien le distinguer. Le nom de l'artiste, Dioscorides de Samos, s'y trouve en lettres grecques. — Au mois de février 1764, on y déterra, en présence de Winckelmann, une autre mosaïque du même artiste, d'un travail aussi fin. Elle représente aussi trois femmes avec des masques comiques, et un enfant enveloppé dans un manteau, mais qui n'a point de masque. — En 1766, on découvrit à Præneste un second pavé en mosaïque de 27 palmes de longueur sur 25 de largeur. Le dessin en fut envoyé à Rome dans le temps que Winckelmann étoit occupé de l'explication de celle de Sylla, trouvée dans la même ville. On ignore quel en étoit le sujet, si cette mosaïque a été gravée et expliquée, et dans quel endroit elle a été transportée. — A Manheim, on voit une mosaïque antique avec des oiseaux, déterrée à Rome en 1769; une autre avec des fleurs, provenant de la villa Hadriani, et une mosaïque moderne représentant St. Pierre et la Vierge. — Dans l'ouvrage de *Bartoli*, sur les tombeaux des anciens Romains et Etrusques, qui est réimprimé dans le douzième volume du *Thesaurus antiq. græc.* de Gronovius, on trouve des figures de plusieurs pavés antiques avec des mosaïques, savoir: les figures 14, 17 et 18 des tombeaux de la villa Corsini; la figure 110 offre une belle mosaïque qui représente Ganymède nourrissant l'aigle de Jupiter; elle est prise des catacombes de Saint-Sébastien. Dans le premier volume des *Lucernæ sepulchrales* de *Bartoli* et *Bellori*, on trouve aussi un pavé antique en mosaïque, des tombeaux de la villa Corsini. Il représente, parmi plusieurs autres figures et ornemens, quatre danseurs mimiques nus, tels que, dans les funérailles des anciens, il y en avoit qui précédoient le cercueil des personnes distinguées. — En 1790, on découvrit hors des murs d'Aix, et dans le lieu même qu'occupoit l'ancienne ville du temps des Romains, trois pavés en mosaïque,

dont l'un représente une scène de comédie entourée de masques de théâtre, de fleurs, d'oiseaux, de casques, etc.; l'autre, Thésée qui assomme le Minotaure avec la massue qu'il a enlevée à Periphète; le troisième, le combat d'Entellus et de Darès. Ces mosaïques, dont M. de Saint-Vincens n'a pu empêcher la destruction, ont été gravées par les soins de son fils, et publiées dans la notice biographique que ce dernier a donnée sur son savant et respectable père. Il n'a pu s'en procurer que quelques morceaux intéressans, qu'il a fait incruster dans les murs de son cabinet, et de la chambre d'assemblée de la maison commune. On a découvert aussi à Nîmes plusieurs mosaïques gravées dans l'*Histoire de cette ville*, par M. Ménard; une d'elles représente une femme avec un chien et un flambeau, qui ressemble assez à la déesse Nehalennia des Gaulois. On a déterré aussi à Sens quelques pavés qui n'offrent que des compartimens.

Les pavés du Musée Pio-Clémentin sont ornés de plusieurs belles mosaïques. Dans le vestibule, au haut de l'escalier, il y en a une trouvée à Ruffinella, près de l'ancien Tusculum, qui représente un buste de Pallas au milieu d'un élégant grotesque. Une autre, déterrée à Otricoli, orne la grande rotonde; elle est divisée en plusieurs zones mêlées de mæandres, de grands compartimens ornés de Tritons, de Néréides et de combats de Centaures, qui ont, au milieu d'eux, un bouclier couvert d'écailles, et sur lequel se voit la Gorgone. Cette grande mosaïque est entourée d'une bande d'autres mosaïques blanches et noires, parmi lesquelles on distingue l'aventure d'Ulysse et des Syrènes. Dans une salle octogone, à côté de cette rotonde, on voit encore un beau grotesque de mosaïque avec une Méduse au milieu, trouvée dans les souterrains du palais Caétani, sur le mont Esquilin. On remarque aussi, dans d'autres salles, plusieurs pavés en mosaïque, qui représentent des animaux et des comestibles.

A Vienne en Dauphiné, à Lyon, à Riez, à Orange, à Tauroentun, et dans beaucoup d'endroits de la France, on a trouvé et on découvre encore des mosaïques qu'on laisse le plus souvent perdre et détruire par négligence. On a trouvé il y a quelques années à Italica, près de Séville en Espagne, une mosaïque qui représente les jeux du cirque avec beaucoup de détails curieux; elle a été publiée par M. *Alexandre* La Borde.

On voit au Musée des Augustins, à Paris, une mosaïque singulière exécutée au sixième siècle. C'est le *tombeau de Frédégonde*, composé d'une infinité de petites pierres concassées et pilées dans un mortier, comme ces dragées coloriées appelées non-pareilles fines, qu'on sème dans un glacis de sucre, sur des pâtisseries. Le tout est enchâssé dans une espèce de filigrane en cuivre, qui forme un dessin grossier. M. Dufourny possède un ouvrage du Bas-Empire exécuté en cubes de cuivre émaillé.

Les Italiens se servent souvent de mosaïques antiques pour orner les parquets de leurs appartemens; ils emploient des procédés très-ingénieux, soit avant d'enlever la mosaïque, pour fixer avec le ciment les petits cubes qui la composent, soit pour l'enlever du sol qu'elle occupe, et la transporter; ils la coupent par quartiers, l'étendent et la fixent sur de grandes feuilles de pierres nommées *peperino*, cerclées en fer, qu'ils numérotent; et lorsqu'ils veulent ensuite s'en servir, ils placent les morceaux sur le parquet, en suivant les numéros; ces quartiers rappro-

chés forment un tout aussi uni qu'avant que la mosaïque eût été déplacée. Il seroit à desirer que l'exemple des Italiens fût imité en France, que le gouvernement ordonnât de veiller à la conservation de ces monumens, dont plusieurs, trouvés à Aix, à Sens, etc. ont été détruits, et qu'il les offrît à la curiosité dans le Musée Napoléon, ou dans quelque édifice public.

Les principaux ouvrages à consulter sur la théorie et la pratique de la mosaïque sont : celui de *Joh.* CIAMPINI, *sur les mosaïques des édifices sacrés et profanes ;* Rome, 1690, 1699, 2 vol. in-fol. Outre les mosaïques, les gravures de cet ouvrage représentent aussi les temples construits jusqu'au temps de Constantin-le-Grand. — *J. Alex.* FURIETTI, *sur les mosaïques ;* Rome, 1752, in-4°., avec des gravures. — On a en français un extrait de ces deux ouvrages latins, sous le titre : *Essai sur la peinture en mosaïque, par* M. DE VIELLE ; *ensemble une Dissertation sur la pierre spéculaire des anciens ;* Paris, 1768, in-8°. Cet ouvrage traite, de l'origine de la mosaïque, de l'étymologie de ce mot ; des noms que les Grecs lui donnèrent, de ses usages, etc. — PACIAUDI, dans son ouvrage *de sacris Romanorum balneis,* Rom. 1748, a aussi parlé des mosaïques, ainsi que BUONAROTTI, dans ses *Observations sur les verres antiques ;* Flor., 1716, in-4°. — On trouve un mémoire de *Gius.* PIACENZA sur cet objet, dans le premier volume de son édition des *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in quà*, par BALDINUCCI ; Tor. 1768, in-4°. — FOUGEROUX DE BONDAROY a composé un *Traité sur la fabrique des mosaïques*, à la suite de ses *Recherches sur les ruines d'Herculanum ;* Paris, 1770, in-8°. — ÇAYLUS en a parlé dans son *Essai sur la manière de peindre en marbre*, dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, vol. 29. — Enfin, M. GURLITT a donné une *Dissertation particulière sur la mosaïque, en allemand.*

Les ouvrages qui contiennent des descriptions et des explications des mosaïques antiques les plus curieuses, sont : *Opus musivum erutum ex ruderibus villæ Hadriani ;* Florence, 1779. Les dessins sont de Caj. Savorelli, la gravure est exécutée par Capellani. Cette mosaïque représente une chasse. — *Observations sur la mosaïque des anciens, à l'occasion de quelques tableaux en mosaïque, qui se trouvent à la galerie des peintures de l'électeur-palatin,* par M. l'abbé HÆFFELIN, dans les *Comment. Histor. Academiæ Theodoro-Palatinæ,* vol. 5, n° 3, pag. 89 ; Manheim, 1783, in-4°. M. Hæffelin compare la mosaïque en verre et en pierre, avec les tableaux exécutés en plumes d'oiseaux par les Américains, et avec la haute-lice. — *Explication de la mosaïque de Palæstrine*, par M. l'abbé BARTHÉLEMY ; Paris, 1760, in-4°., et dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, vol. 30. — KIRCHER, dans son *Latium*, et MONTFAUCON, dans le quatrième volume de son *Supplément de l'antiquité expliquée*, avoient déjà essayé de donner une explication de cette mosaïque. — *Osservazioni di Ennio-Quirino* VISCONTI, *su due musaïci antichi istoriati ;* Parm. 1788, in-4°. Ces deux mosaïques qui, selon M. Visconti, se rapportent à la pyromancie, ont été trouvées en 1788 dans la campagne de Rome. Elles avoient passé dans la collection de feu M. le chevalier Azzara. — *Description de la mosaïque trouvée à Séville*, et publiée par ordre du roi d'Espagne. M. Alexandre La Borde a publié en 1802 un ouvrage intitulé *Mosaïque d'Italica*, qui est le plus

beau qu'on ait exécuté pour la représentation de ces monumens. Les planches doivent être proposées pour modèles à tous ceux qui veulent publier des mosaïques.

Outre les artistes distingués indiqués dans cet article, on cite encore, entr'autres, GADDO de GADDIS, mort en 1312; *Angel.* BONDONE, dit GIOTTO, mort en 1336; *Dom.* GHIRLANDAJO, mort en 1493; *Pietro* ODA, en 1500; *Franç.* et *Valerio* ZUCCARI, en 1545; *Alex.* et *Franç.* SCALZA, *Ferd.* SERMEI, *Giov.* FRATINI, *Louis* RICCI, *Thom.* BRANDUS, *Gab.* MERCANTI, vers 1550; *Louis* CAJETANO, 1559; *Ang.* SABATTINI, BERNASCONI, *Ambr.* GIOSIO, *Vitalde* MASSA, P. *Lambert* de CORTONA, *Cruciano* de MACERATA; *Giov.* CATANEO, *Fr.* ZUCCHA, P. ROSETTI, et *Cés.* TORELLI, vers 1600; *Giovb.* CALANDRA, mort en 1644, inventa un mastic pour fixer les cubes d'une manière plus solide qu'on n'avoit su faire jusqu'alors; *Giov.* MERLINI, *Giov.* GIACHETTI, BOTTINI, *Cosm.* CHERMAR, *Giov.* GIORGI, *Lor.* BOTTINI, *Giov.* BIANCHI, *Carlo* CENTINELLI et d'autres, que Baldinucci cite comme les premiers artistes qui aient employé des pierres dures dans la fabrication des mosaïques dans la galerie de Florence, vers 1650. A la même époque vivoient encore *Marc* SPINA, *Oraz.* MANETTA et *Matth.* PICCIONI; *Marcel.* PROVENZALE, mort en 1693; LA VALETTE, 1710; *Nic.* BROCCHI, 1713; *Phil.* COCCHI, *Nic.* ONUPHRIO, *Bern.* REGOLO; FUNO, *Guil.* PALAT, *Franç.* FIANO. Paris possède une école de mosaïqueurs dirigée par M. BELLONI.

MOSQUÉES; temples communs aux Arabes et aux Turcs. Les *mosquées* des premiers, qui ne purent commencer qu'après la mort de Mahomet, en 632, renferment dans une enceinte quadrangulaire une immense quantité de colonnes rangées par files, et dont la multiplicité et l'étendue offrent le spectacle le plus magnifique et le plus étonnant. Souvent ces colonnes sont les riches dépouilles de plusieurs monumens antiques. C'est ainsi que sur le plateau et avec les débris même du temple de Salomon, s'élève encore, à Jérusalem, une *mosquée* superbe. Si les *mosquées* des Arabes étonnent par leur immense étendue et par la prodigieuse quantité de colonnes qui supportent leurs arcs et leurs berceaux, celles des Turcs produisent un autre genre de surprise par la grandeur et l'élévation de leurs coupoles principales, que de plus petites accotent et font valoir. Du reste, chaque province a son goût particulier dans ces sortes d'édifices. L'architecture moresque, qui préside à leur construction, n'ayant ni principes, ni règles fixes, la légèreté et l'élégance en sont les seules loix. Les ornemens, quoique toujours surabondans, n'y sont jamais incohérens, et conservent entr'eux une harmonie qui n'est jamais dépourvue de grace. Suivant M. Denon, les dômes des *mosquées* modernes, construits très-rapidement, sont élevés néanmoins avec régularité par des maçons qui n'ont que quelques outils, et n'emploient à ces constructions que du plâtre, soutenu par quelques petits morceaux de bois. On ne voit, dans les *mosquées*, ni autels, ni figures, ni images, mais une grande quantité de lampes en fait le principal ornement. Chaque *mosquée* a son MINARET. (*V.* ce mot.) A chaque *mosquée* il y a une fontaine ou une citerne, plusieurs petits bassins pour les ablutions, et autant que cela est possible, une cour plantée d'arbres pour faire la prière à l'ombre. Les *mosquées* ne peuvent porter le nom de leurs fondateurs; c'est un privilége que les empereurs se sont réservé.

Motet; ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art, et cela sur une période fort courte, d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *motet*, comme si ce n'étoit qu'un mot. Aujourd'hui l'on donne en France le nom de *motet* à toute pièce de musique faite sur des paroles latines à l'usage de l'église romaine, comme pseaumes, hymnes, antiennes, répons, etc., et tout cela s'appelle en général, musique latine. En Allemagne on ne désigne par ce mot que les morceaux de musique dont le texte est de la prose prise de l'Ecriture sainte. Les *motets* se traitent à la manière des fugues, et s'exécutent ordinairement sans accompagnement d'instrumens, et par un grand nombre de voix. Les Français réussissent mieux dans ce genre de musique que dans la française, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, et comme le dit l'abbé Du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la musique latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la musique théâtrale; les chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la majesté de celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le chant est un contre-sens. Les musiciens du treizième et du quatorzième siècles donnoient le nom de *mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom, et d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de musique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition, comme à présent.

Parmi les auteurs qui se sont le plus distingués en composant des *motets*, on cite: Agostino, Auvergne, *Nic.* Bernier, *Al.* Bontempo, Carissimi, Drouard de Bausset, Capricornus, Charpentier, Clairembault père et fils, Clarent, *Franç.* Couperin, de La Court, de La Croix, Daquin, Davesne, Demelius, Desmarets, Dornel, Duguet, *Fr.* Durante, Fanton, Gauzargues, Giroust, Glettle, Harnisch, Haudimont, Hiller, Hændel, *Ign.* Holzbauer, Homilius, Humphry, Jacob, Jovanelli, de La Lande, Lassus Orlandus, Leo Leoni, Lowis, Martin, Matthieu, Moller, Marastoni, *Ben.* Marcello, Madin, Mondonville, Mongeot, etc., etc. On peut consulter entr'autres, l'*Histoire de la musique*, par Bonnet, tom. iv, p. 52.

Motif; ce mot francisé de l'italien *motivo*, n'est guère employé dans le sens technique que par les compositeurs. Il signifie l'idée primitive et principale sur laquelle le compositeur détermine son sujet et arrange son dessin. Le *motif* principal doit être toujours présent à l'esprit du compositeur, et il doit faire en sorte qu'il le soit aussi toujours à l'esprit des auditeurs. Outre ce *motif*, qui n'est que l'idée principale de la pièce, il y a des *motifs* particuliers, qui sont les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; et sur ces idées, que l'on pressent dans l'exécution, l'on juge si l'auteur a bien suivi ses *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive souvent à ceux qui procèdent note par note, et qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *motif* de fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement de mode, etc.

Mouchettes; les ouvriers appellent ainsi le larmier d'une cor-

niche ; et le listel qui couronne un talon ou un quart de rond.

Mouchoir. En général, les idées de la décence et de la propreté, qu'on avoit dans l'antiquité, différoient beaucoup des nôtres. On est bien loin de trouver, chez les modernes, messéant ou grossier, de se servir du *mouchoir* pour essuyer la sueur de son front, ou pour se moucher ; c'est au contraire une habitude décente, dans laquelle on nous éléve. Il en étoit tout autrement chez les Grecs et les Romains. Une dame qui en public auroit fait usage de son *mouchoir*, eût singulièrement blessé la délicatesse. Cette règle ne regardoit pas seulement les femmes ; c'en étoit généralement une de bienséance, à laquelle, par quelque sentiment de convenance, les hommes se soumettoient aussi, du moins dans certaines circonstances. Les lieux où l'on observoit avec rigueur la bienséance dont les anciens transportoient le plus souvent les loix dans la vie commune, étoient les théâtres et les temples. Tacite et Suétone s'accordent à dire que Néron s'assujétissoit scrupuleusement à l'étiquette théâtrale ; ainsi il n'essuyoit sa sueur qu'avec les manches de son habit de dessous, et il s'observoit au point, qu'on ne s'appercevoit même jamais qu'il eut besoin de cracher ou de se *moucher*. Cracher et se *moucher* dans les temples, passoient pour des actes d'incivilité et d'irrévérence. Dans les occupations journalières, aux tribunaux et dans les banquets, il paroît que les hommes portoient sur eux un suaire, *sudarium*, de toile fine, mais pour s'essuyer, et non pour en user comme d'un *mouchoir*. Les femmes et les filles, ainsi que les hommes, se baignoient tous les jours, et chassoient par des bains chauds la transpiration et toutes les impuretés du corps. Ce régime joint à l'emploi continuel des parfums, des baumes, des couronnes et des fleurs, amenoit une constitution sèche, qui proscrivoit nécessairement l'usage des *mouchoirs*. Il n'est cependant pas inutile de faire observer que la langue latine a le mot *orarium*, qui signifie une espèce de *mouchoir* plus grand que les nôtres. C'est du moins le sens que Vopiscus lui donne, lorsqu'il rapporte qu'Aurélien fit, le premier, distribuer des *mouchoirs* (*oraria*), qu'on agitoit en l'air, en signe d'applaudissement au théâtre et dans les jeux publics. Au rapport d'Eusèbe, cette marque de faveur avoit été pendant quelque temps en usage au sermon dans les églises chrétiennes.

Moule ; on appelle généralement de ce nom tout instrument qui sert à donner la forme à quelqu'ouvrage. On peut fabriquer des *moules* de fer, de cuivre, d'étain, de terre cuite, de gypse, de pierre tendre et dure, de soufre, de cire, de pâtes de porcelaine dans lesquelles on auroit imprimé ou travaillé tous les objets qu'on veut rendre en relief avec promptitude et précision, par le moyen des terres de toute espèce, ou d'autres corps mols ou amollis, susceptibles de recevoir une empreinte. Je passe sous silence les moyens de fabriquer des *moules* avec les métaux, il est à présumer que les anciens ont connu l'usage du sable employé par les artistes de nos jours à ces sortes d'ouvrages. Il seroit même très-difficile, vu la retraite des métaux dans le refroidissement, de fondre des surfaces d'un certain volume, sans employer un *moule* qui se prêtât à cette retraite. Les auteurs anciens, et principalement Pline, qui semble n'avoir rien négligé dans le détail des arts pratiqués de son temps, ne nous ont point parlé des moules en général, encore moins de ceux d'étain, dont l'usage auroit été très-bon, tant pour les marques de leur poterie, que pour

les ouvrages dont il s'agit : on doit cependant presumer qu'ils ont employé un métal très-facile à fondre, très-souple en lui-même, et qui ne donne aucune inquiétude à l'égard de la rouille, tandis que la moindre humidité altère le cuivre et le fer. Mais les *moules* faits avec des terres ou des gypses, sont, généralement parlant, les seuls qui puissent avoir servi pour les petits monumens. Il est cependant véritable que les pratiques des anciens nous sont inconnues dans ce genre, et que celles que nous employons sont au moins des équivalens ; elles doivent même en approcher de si près, qu'elles peuvent y suppléer. On conçoit que les traits imprimés sur une terre molle, peuvent facilement être altérés par le maniement indispensable. Ils peuvent aussi l'être considérablement par la gravure ; ils se fendent aisément en séchant ; ils ont encore l'inconvénient de perdre de leur volume, ce qui met l'artiste dans le cas d'user de beaucoup de diligence, et de prendre de très-grandes précautions pour obtenir des ouvrages d'une grandeur déterminée. On fait cuire ces sortes de *moules* comme toutes les autres terres, et ils deviennent d'une solidité presque inaltérable, lorsque l'argile est de bonne qualité, et qu'elle a éprouvé un degré de feu convenable. Si les *moules* faits avec le gypse ont moins de solidité que ceux de terre, ils ont, d'un autre côté, des avantages considérables, pour la facilité de leur fabrique, ou par la raison qu'ils ne sont point sujets à la retraite, à la gerçure, non plus qu'aux fentes, et qu'ils rendent les empreintes avec la même exactitude que l'on accorde à la terre. Caylus dit avoir vu des *moules* de porcelaine, dont on s'est servi pour faire des empreintes de pierres gravées ; mais ces empreintes étoient moins nettes que celles que l'on prend par le moyen du verre, soit à cause de la différence de la manœuvre employée à la construction des *moules*, soit par la raison que la porcelaine en biscuit a toujours un grain qui rend nécessairement sa surface inégale. La manœuvre la plus ordinaire des ouvriers des manufactures de porcelaine, consiste, à l'égard de ces sortes d'empreintes, à enfoncer leur pâte dans un *moule* de plâtre bien sec, mais sans être huilé ni vernissé : on conçoit aisément que l'humidité n'étant point enlevée, la matière doit s'attacher, ou pour mieux dire, entraîner quelques portions de la surface de la pâte qui s'est attachée au *moule ;* que par conséquent les traits les plus fins sont aisément altérés ; et qu'enfin la surface est rendue très-inégale : il faut donc conclure que cette pâte n'est pas propre, en général, à faire les *moules*.

Le *moule*, en sculpture, sert à répéter et à multiplier en cire, en plâtre, en bronze, une statue ou un modèle. Pour répéter en cire ou en plâtre un modèle ou une statue, on n'a besoin que d'un seul *moule*, et on le fait de plâtre. Pour fondre en bronze un ouvrage de sculpture on a besoin de deux *moules*. Le premier est de plâtre ; on le fait de plusieurs assises, suivant la hauteur de l'ouvrage. On observe que les jointures se rencontrent aux endroits où il y a moins de détails, pour qu'il soit ensuite plus aisé de réparer les balèvres ; c'est ainsi qu'on appelle les coutures qui se trouvent aux différens joints du moule. Il sert à mouler l'ouvrage en cire. Le second moule est celui de potée, qui est composé de terre, de fiente de cheval, de creuset blanc et de terre rouge. Il s'applique sur la cire quand elle est bien réparée. C'est dans ce moule qu'après la fusion des cires, on fait couler le bronze. *V.* Creux, Bronze, Empreinte, Fonte, Pate, Platre.

2

Mouler, signifie quelquefois *jeter en moule*, et quelquefois *tirer en moule*, c'est-à-dire, appliquer du plâtre, ou telle autre matière facile à manier sur un ouvrage de relief, pour tirer un creux, et en faire un moule. André Verrochio, qui vivoit dans le quatorzième siècle, est le premier qui essaya de *mouler* le visage des personnes mortes, pour en conserver la ressemblance. *Voy.* Céroplastique.

Mouleur ; ouvrier qui moule des ouvrages de sculpture.

Moulin. D'après différens passages de Vitruve, de Strabon, et une épigramme d'Antipater de Thessalonique, il est constant que les *moulins à eau* furent connus des anciens, et étoient tout-à-fait semblables aux nôtres. Avant cette invention, on employoit les *moulins à bras*, auxquels succéda probablement l'usage de moudre à l'aide des animaux, d'où est venu, chez les Romains, l'expression *mola asinaria*. Chez les Grecs, Mylès, fils de Lelex, premier roi de Laconie, passoit pour l'inventeur des *moulins à bras*. Les *moulins à eau*, sans avoir une origine bien reculée, ne sont pas aussi modernes que plusieurs l'ont cru. On conjecture qu'ils furent inventés dans l'Asie mineure, et que les Romains ne s'en servirent qu'à leur retour de cette contrée, du temps de Cicéron. Ces machines étoient connues en France dès le commencement de la monarchie, car la loi salique en fait mention. Quant aux *moulins à vent*, ils furent absolument ignorés des anciens, mais il est difficile d'assigner l'époque de leur découverte, que quelques-uns ont attribuée aux Orientaux. Ce qui paroît plus certain, c'est que les *moulins à vent* étoient d'usage en Hongrie bien avant 718.

On donne aussi le nom de *moulin* à une machine qui sert à la fabrication des monnoies, pour préparer les lames ou bandes de métal, et les rendre d'une épaisseur et d'une dureté convenable. Briot et Varin firent dresser au Louvre une forte machine de charpente, en forme d'un grand travail de maréchal, qui faisoit tourner des cylindres d'acier ; et parce qu'on y employoit une jument, qu'on enfermoit au milieu de la machine, cela fit donner á ce *moulin* le nom de *jument*. On l'appelle maintenant *laminoir*.

Moulure ; on appelle ainsi toute saillie au-dehors du nu d'un mur, ou d'un lambris ; toute partie saillante, carrée ou ronde, droite ou courbe, qui sert d'ornement en architecture, et dont l'assemblage forme les corniches, les impostes, les chambranles, les bases des colonnes et des pilastres, etc. Il y a plusieurs espèces de *moulures* parmi lesquelles on compte entr'autres la *moulure lisse*, dont le contour est uni, sans sculpture ; la *moulure ornée*, dont le contour est taillé de seulpture en relief ou en creux ; et enfin la *moulure couronnée*, qui est accompagnée d'un filet.

Mourir ; les peintres se servent de ce mot, pour ceux d'adoucir, ternir, faire perdre l'éclat aux couleurs.

Moustache ; cette espèce de barbe qui n'occupe que la lèvre supérieure, paroît n'avoir été en usage dans l'antiquité que parmi quelques peuples barbares ; nous savons que du temps de César, les Bretons se rasoient le menton et ne conservoient que la moustache ; que les Spartiates au contraire n'osoient point porter de moustache. Les monumens nous offrent rarement des figures à moustache. Caylus a publié au tom. vi de son *Recueil*, pl. 74, n° 3, une plaque de bronze sur laquelle on voit la tête casquée d'un barbare, ayant des *moustaches*, telles que les portent nos soldats en

Europe. Le guerrier blessé, connu sous la fausse dénomination du *Gladiateur mourant*, qui de la villa Ludovisi avoit passé au Musée du Capitole, d'où il est venu enrichir le Musée Napoléon à Paris, sous le n° 96, et dont il y a un bronze fondu par les frères Keller dans le jardin des Tuileries, a des moustaches; c'est ce qui a fait soupçonner à M. Heyne que la tête pourroit bien n'être pas antique. M. Visconti pense que les moustaches doivent faire prendre cette statue pour celle d'un guerrier barbare, peut-être un gaulois, blessé à mort, et qu'elle décoroit jadis le monument triomphal d'un vainqueur romain.

Mouton; billot de bois garni de fer, ou masse de fer qu'on élève par le moyen d'une sonnette, et qu'on laisse retomber sur la tête des pilotis, pour les enfoncer en terre. Les anciens ont, sans contredit, connu cette puissante machine; car Vitruve parlant d'un terrein sur lequel on veut établir des fondations, dit que s'il n'est pas solide, on l'affermira en y chassant des pilotis à l'aide du *mouton*. César fait aussi mention dans ses *Commentaires* de cette manière de fonder. Il paroît certain que les anciens distinguoient deux espèces de *moutons*, car ils connoissoient la hie des paveurs.

Ces machines étant continuellement sous leurs yeux, leur firent sans doute imaginer d'employer pour frapper les fortes monnoies, un moyen plus simple, plus expéditif et plus puissant que le marteau. Il est donc très-vraisemblable qu'ils se servirent d'un *mouton*, pour les médaillons et les masses énormes de métal qu'Elagabale destinoit pour faire ses largesses. Ce *mouton* pouvoit être semblable à celui qui est en usage chez les boutonniers et les ouvriers en acier, et dont on usa en France dans les hôtels des monnoies, sous Henri II, sous ses trois Fils, sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, jusque vers 1680, que le balancier fut inventé par Castaing, célèbre ingénieur. Avant cette découverte, la virole servoit à former des lettres sur la tranche des pieds forts. Cette pièce qui enveloppe et assujettit le flaon et les coins, étoit inconnue aux anciens, comme l'a démontré l'abbé Barthélemy, d'après les bords de leurs médailles, toujours défectueux. On voit des pieds forts qui ont jusqu'à six lignes d'épaisseur et seize de diamètre. Ils attestent la force du *mouton*, et font concevoir la manière dont les anciens s'y sont pris pour frapper les beaux médaillons grecs et les pièces de Largesse. Peut-être employoient-ils aussi à cet usage une presse à vis, telle qu'on la voit dans les pressoirs de vendange, sur une médaille de Trajan-Dèce, frappée à Bostra en Arabie; sur une médaille de Sévère-Alexandre, et sur une troisième, que Vaillant a cru être de Tyr, et frappée pour Gallien. Cette presse auroit été une ébauche du balancier. De pareilles machines n'ont point, comme on pourroit le penser, altéré le coin romain. Il ne porte aucune empreinte du coup, aucune trace de percussion, quoique, du reste, il soit très-usé par le travail. Les Romains ont donc su l'employer longtemps sans le fatiguer, et cela par un moyen fort simple: ils se servoient, a-t-on prétendu, d'une masse de fer ou de cuivre durci par un fort alliage d'étain, ou enfin de quelque substance plus dure que le bronze ordinaire. Cette masse étoit creusée pour recevoir et serrer le coin, comme la machine appelée mandrin par les tourneurs. Elle le recouvroit de tous les côtés, excepté celui de l'empreinte, et offroit au *mouton* une forte résistance. De légères traces de pression, imprimées sur les côtés du coin, ont inspiré à Caylus cette conjecture. On n'auroit pas pu faire usage

du mandrin en frappant avec le marteau, parce que le coup de cet instrument beaucoup moins énergique que le *mouton*, auroit trop perdu de sa force si elle eût eté transmise au coin à travers un corps intermediaire.

Mouvement ; le *mouvement* est un attribut essentiel de l'art. Comme chaque homme a des mouvemens qui lui sont particuliers, les uns spontanés et vifs, les autres tranquilles et lents, suivant le caractère naturel de chaque individu, il n'est personne qui, avec quelque peu de réflexion, ne demeure convaincu de cette différence dans les attitudes que les affections de l'ame font prendre aux corps. Cela bien reconnu, on conviendra sans peine que les anciens artistes, et particulièrement les Grecs, ont dû s'appliquer à saisir tous ces mouvemens, tant intérieurs qu'extérieurs, et à les exprimer avec justesse; c'est ce qu'en effet leurs productions attestent. C'est donc au peintre à étudier avec grand soin les tempéramens et les diverses inclinations des hommes, afin que, sachant les effets qu'elles produisent, il ait moins de peine à les comprendre sur le naturel. Il faut qu'il connoisse d'avance comme l'air des visages change selon la diversité des pensées qui occupent l'esprit, les passions qui l'agitent, la qualité des humeurs qui dominent, les accidens auxquels les hommes sont sujets, soit dans le travail, soit dans le repos, soit dans la santé, soit dans la maladie. Il doit considérer les principaux endroits où ces *mouvemens* paroissent le plus sur le visage. C'est cette science qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Raphaël l'a possédée si éminemment, que l'on voit sur le visage de toutes ses figures ce qu'elles semblent avoir dans l'esprit. Pour les *mouvemens* du corps engendrés par les fortes passions de l'ame, le peintre ne sauroit jamais les mieux apprendre qu'en considérant la nature. Ainsi la colère, par exemple, s'exprime en général autrement sur le visage d'un homme bien né, que sur celui d'un paysan; une reine s'afflige d'une autre manière qu'une simple villageoise. La douleur de celle-ci sera démonstrative, agitée, violente, en un mot exagérée; au contraire, la douleur des personnes distinguées et d'un esprit élevé, est toujours bienséante, et ne s'exhale point par des emportemens. Le peintre qui aura remarqué la différence qui se rencontre dans les *mouvemens* des hommes selon leurs qualités, considérera celle qui se trouve dans les differens âges. Il observera de quelle manière les enfans expriment les passions de leur ame, comme ils s'abandonnent à la joie dans leurs jeux et leurs divertissemens; en un mot, il s'arrêtera à la promptitude de leurs *mouvemens*, et à la légéreté de leurs gestes. L'enfance est ordinairement timide en présence des personnes âgées, et facile à émouvoir. Les jeunes filles doivent être modestes, gracieuses, et toutes leurs actions sont plutôt tranquilles qu'agitées. Quant aux jeunes hommes, il faut les représenter avec des *mouvemens* plus vifs, qui marquent la promptitude de l'esprit, la liberté et la force du corps. Dans les hommes faits, les *mouvemens* doivent être plus fermes et plus posés, les attitudes douces, l'action des bras et des jambes marquant de la force et de la facilité. Léonard de Vinci observe que les vieilles femmes doivent paroître audacieuses et promptes; qu'il doit y avoir dans leur action quelque chose d'extraordinairement animé, mais que ces expressions doivent être sur leur visage et dans leurs bras et leurs mains, plutôt que dans leurs jambes. Les vieillards, au contraire, seront peints avec des *mouvemens* lents et tardifs. Il

faut qu'il paroisse dans leurs membres une foiblesse et une lassitude telles que non-seulement ils soient ordinairement posés sur leurs deux pieds, mais encore appuyés sur quelque chose qui les soutienne. Ce n'est pas seulement dans les hommes et dans les femmes qu'un peintre doit observer les actions et les *mouvemens*, il faut qu'il étudie encore ceux des animaux, pour les représenter conformément à leur espèce. Et comme la partie la plus élevée de ceux qui ont quatre pieds, reçoit beaucoup de changement lorsqu'ils marchent, à cause de l'agitation des quatre jambes, il doit prendre garde que ce changement est d'autant plus considérable, que l'animal est plus grand. Il doit examiner en outre le *mouvement* des choses inanimées, comme des arbres, dont les branches étant agitées par le vent, se ploient en plusieurs sens, tantôt se renversant en arrière contre le tronc, et tantôt se jetant en dehors et se baissant vers la terre. Les plis des draperies ont presque les mêmes agitations; car comme il sort diverses branches d'un arbre, de même il sort d'un vêtement plusieurs plis qui se répandent et se jettent en différentes manières, selon que le vent ou le *mouvement* du corps les agite. Tous ces divers *mouvemens* des habits doivent être représentés doux, modérés et agréables, aussi bien que ceux des figures; en sorte qu'ils se fassent moins admirer par le travail et le soin qu'on aura pris à les bien faire, que par la grace et la facilité qui doit y paroître. Dans la peinture, les effets du clair-obscur, la variété et l'étendue des plans, la diversité des couleurs, les ressources innombrables de la perspective, sont autant de moyens de répandre le *mouvement* sur une ou sur plusieurs figures tranquilles, comme dans les sujets où elles sont en fort grand nombre et très-animées. Ainsi tout est en *mouvement* dans le tableau appelé le *Testament d'Eudamidas*, par Le Poussin, comme dans ceux où les actions sont les plus vives. Des artistes, comme Claude Lorrain, comme Salvator Rosa, donnent du *mouvement* au calme comme à la tempête. Un simple buste du Titien est plein de vie; une tête de Van Dyck ou de Rembrandt saille et vient au spectateur. La souplesse et la variété des tailles sont les moyens par lesquels les maîtres du burin animent leurs estampes. Et c'est par le vif sentiment des formes et la vigueur des masses que Callot, Visscher, Van Dyck et autres ont donné la vie et le *mouvement* à tout ce qui est sorti de leur pointe. Ajoutons encore que les sujets simples ou pathétiques veulent être exprimés par des actions ménagées, mais qu'il y a encore une mesure à garder dans les sujets les plus véhémens; enfin, qu'il y a une gradation à observer, sans laquelle ce qu'on nomme *mouvement* est sans effet. Le martyre de saint André, par Le Dominiquin, est un bel exemple de cette gradation toujours mise en pratique par les grands maîtres.

Dans l'intention de donner du *mouvement* à ses tableaux, il ne faut pas sur-tout les systêmes séduisans et perfides dont les termes sont, *contrastes*, *oppositions*, *chaleur*, etc. etc. Si l'on veut intéresser par le *mouvement*, la pensée des actions de chaque figure doit amener celle de leurs attitudes. C'est ainsi que les artistes anciens, et surtout les Grecs, ont également excellé dans tous les *mouvemens*, depuis celui qu'ils ont donné à la figure du gladiateur jusqu'à celle de la Cléopâtre, de l'Hermaphrodite, etc. etc. Concluons donc que le *mouvement* est par lui-même si important, et donne souvent tant de grace aux figures, qu'il couvre

les irrégularités du dessin et des proportions. La danseuse juive du Guide, qui porte la tête de saint Jean dans un plat, plaît uniquement à cause de la beauté de son attitude, car le visage entier est mal dessiné.

Il est une autre espèce de *mouvement*, qui consiste dans l'art de donner à la figure humaine l'attitude nécessaire pour qu'elle ne tombe pas, et que le centre de gravité soit placé de manière que la figure puisse se soutenir aisément. Mais alors le mot *mouvement* prend un autre sens, dont on trouvera l'explication au mot Pondération, qui est le terme technique, et auquel je renvoie. Les règles de la pondération sont immuables et géométriques ; celles du *mouvement*, au contraire, tel que je l'ai détaillé plus haut, se puisent dans le bon goût, le génie, et sur-tout le jugement de l'artiste. *Voyez* Action, Attitude, Marche des Divinités.

Sur le *mouvement*, en peinture, on peut consulter avec fruit le second livre du *Trattato della Pittura*, de Lomazzo ; Milan, 1505, in-4°., à la page 105. — Les huitième et neuvième chapitres du premier livre du *Grand livre des Peintres*, de Lairesse. — Les quarante-une et quarante-deuxième *Considérations* de Hagedorn, *sur la peinture*.

Le *mouvement*, en musique, est le degré de vîtesse ou de lenteur que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. Chaque espèce de mesure a un *mouvement* qui lui est propre, et qu'on désigne en italien par ces mots, *tempo giusto*. Mais outre celui-là, il y a cinq principales modifications de *mouvement*, qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, qui se rendent en françois par les suivans, *lent*, *modéré*, *gracieux*, *gai*, *vîte*. Il faut cependant observer que le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique françaises, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique italienne. Chacun de ces degrés se subdivise et se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vitesse ou de lenteur, comme *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo*, et ceux qui marquent de plus le caractère et l'expression de l'air, comme *agitato*, *vivace*, *gustoso*, *con brio*, etc. etc. On entend encore par *mouvement* la marche ou le progrès des sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave. Ainsi, faire marcher la basse et le dessus par *mouvemens contraires*, c'est faire monter l'une des parties tandis que l'autre descend. Le *mouvement* est *semblable* quand les deux parties marchent dans le même sens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Muance ; on appeloit ainsi, dans la musique ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à un autre. Aristoxène définit la *muance* une espèce de passion dans l'ordre de la mélodie ; selon Bacchius, c'est un changement de sujet ou la transposition du semblable dans un lieu dissemblable ; Aristide, Quintilien disent que c'est une variation dans le système proposé et dans le caractère de la voix ; Martianus Capella, entend par ce mot une transition de la voix dans un autre ordre de sons. Toutes ces définitions obscures et trop générales auroient besoin d'être éclaircies par les divisions ; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux sur ces divisions que sur la définition même.

Muette ; c'est un édifice bâti

ordinairement près du parc d'une maison royale ou seigneuriale, pour y loger les officiers de la vénerie, et même les chiens et l'équipage de la chasse; il est en conséquence distribué en logemens, cours, chenils, écuries, etc. Telles étoient les *muettes* de Saint-Germain-en-Laye, de Fontainebleau, etc. etc. *Muette* vient de *mue*, parce que c'est-là qu'on apporte les *mues* ou bois que les cerfs quittent et laissent dans les forêts.

MUFLE; ornement particulier à l'architecture et à la sculpture, ainsi appelé parce qu'il imite la partie antérieure de la tête des animaux, notamment du lion. On place cet ornement aux GARGOUILLES (*V.* ce mot) d'une cymaise, aux GOULETTES (*V.* ce mot) de cascades, aux robinets de fontaines.

MUKÈS *ou* MYKÈS; ce mot qui a été rendu par celui de *fungus* ou *champignon*, signifie une partie de l'épée ou du fourreau des Grecs, mal déterminé. Quelques-uns entendent mal-à-propos par-là le *pommeau* de l'épée, et en dérivent le nom de Mycène, ville que Persée bâtit dans l'endroit, où, disent-ils, ce prince avoit perdu et retrouvé le pommeau de la sienne.

MULLEUS. *V.* CHAUSSURE.

MUMIE. *V.* MOMIE.

MUNDUS MULIEBRIS. D'après ce que dit Lucien, de la toilette des dames de son temps, il paroît que tout le meuble nécessaire à son usage se resserroit, comme de nos jours, dans un petit coffre à compartiment: ainsi, outre les pots de parfums, de baumes, d'essences et de fard, on y renfermoit encore le miroir, les peignes à démêler et à crêper les cheveux, l'aiguille ou fer à friser, les bandelettes ou rubans destinés à relever et attacher les tresses, et beaucoup d'autres ustensiles également indispensables. M. BŒTTIGER n'a laissé rien à desirer sur cet objet dans plusieurs dissertations sur la toilette des dames romaines, dont la traduction se trouve dans plusieurs volumes des années IX et X du *Magazin Encyclopédique*.

MUR; corps de maçonnerie d'une certaine épaisseur, formé en pierres de taille, moellons ou briques, avec mortier ou plâtre.

Les premiers Grecs construisoient leurs murs, sur-tout ceux qui servoient d'enceinte aux villes, en pierres brutes d'une grandeur extraordinaire, tels étoient les murs de Mycène et de Tirynthe. Les interstices que laissoient entre eux ces blocs informes, étoient remplis de petites pierres. Suivant le rapport des voyageurs, il existe dans les îles de Gozzo et de Malte des édifices circulaires ainsi construits. Dans les temps les plus reculés, les anciens tailloient aussi les pierres, non pas en rectangle, mais en leur donnant une figure irrégulière de trois, quatre ou six côtés; cependant ces pierres mises en place ne laissoient entr'elles aucun intervalle. Les ruines de l'ancien mur d'enceinte de la ville de Cora, près de Velletri, présentent une semblable construction. Winckelmann fait la même remarque pour les murs d'enceinte de Corinthe, d'Eretria en Eubée, et d'Ostia en Epire. On voit dans l'ancienne Lesbos, aujourd'hui Metelino, et dans différens endroits de la Grèce et de l'Asie mineure, des vestiges de pareils murs. Chandler donne à cette construction le nom d'*incertum*, et la prend sans doute pour l'*incertum* de Vitruve. Mais cette manière de bâtir dont parle l'architecte romain, bien différente de l'autre, consistoit à construire en petits moellons liés avec du mortier. Les anciens employoient encore les pierres taillées en angles droits et d'une forme oblongue; mais leur grandeur n'étoit pas uniforme. On trouve des restes de murs semblables d'édifices grecs et étrusques. Les

pierres sont ordinairement de neuf à vingt-deux pieds romains de longueur sur deux à six de hauteur, aux murs de Volaterra, de Cortone et de Pæstum; ceux de cette dernière ville ont été restaurés par les Romains. Quelquefois on donnoit à l'extérieur des pierres la forme de lozanges ou de rhombes; c'est ce qu'attestent les anciens murs de l'île de Syra et de Samos, les Grecs perfectionnant peu à peu leur architecture, construisirent d'une manière plus agréable, plus régulière et moins gigantesque. Ils avoient trois manières différentes de bâtir, l'*isodomum*, qui offroit des rangées de pierres d'égale hauteur et d'une grandeur remarquable; ce genre donnoit aux édifices une belle apparence; il étoit sur-tout employé dans la construction des temples. Le *pseudisodomum*, qui consistoit en rangées de pierres de hauteur inégale. Enfin, l'*emplecton*, qu'on employoit lorsqu'on vouloit donner une épaisseur plus considérable qu'à l'ordinaire. Alors on n'élevoit en pierres de taille régulières, que les côtés extérieurs des murs. Les pierres dont on remplissoit l'intérieur restoient brutes et étoient affermies avec du mortier. On avoit soin, pour plus de solidité, de placer à certaines distances, à travers le mur, des pierres de liaison, qui réunissoient les deux façades extérieures. Cette méthode a reçu le nom d'*emplecton*, parce qu'elle ne donnoit de l'élégance qu'aux deux façades.

Quant aux Romains, ils imitèrent d'abord les Etrusques dans leurs constructions. Mais dans des temps postérieurs, indépendamment de l'usage des briques et des pierres de taille, les Romains eurent deux manières de bâtir, qu'ils désignoient par les mots *reticulatum* et *incertum* ou *antiquum*. L'*incertum* consistoit à employer les pierres telles qu'elles sortoient des carrières, rangées sans aucun ordre, et selon qu'elles pouvoient s'adapter le mieux. Ce qu'on appeloit *reticulatum opus*, étoit un mur composé de pierres carrées, qu'on ne plaçoit point dans une direction horizontale, mais de manière à ce que les jointures suivissent la ligne diagonale, ce qui donnoit au mur l'apparence d'un réseau, et c'est de là que lui est venu son nom de *reticulatum*, appelé par les Grecs *dictyotheton*. Vitruve assure que de son temps cette méthode étoit la plus commune. Plusieurs édifices ainsi construits subsistent encore. Les Romains avoient imité l'*emplecton* des Grecs, mais ils ne l'exécutoient pas avec le même soin et la même solidité. Ils employoient aussi la pierre et la brique à la fois; l'ordre et la symétrie qui y régnoient font croire que leur but étoit d'embellir et d'orner les murs.

Les Romains bâtissoient aussi quelquefois en charpentage, dont les intervalles étoient remplis en maçonnerie de pierres et de briques. Cette construction n'étoit admise que pour l'intérieur des édifices, ou pour les maisons particulières et quelques théâtres et amphithéâtres qui ne devoient subsister que peu de temps. Les murs de terre et d'argile n'étoient pas inconnus aux Romains, qui avoient appris des Carthaginois la manière de les construire. Cette espèce d'architecture s'est renouvelée depuis peu en France sous le nom de PISÉ. *V*. ce mot.

Les anciens s'appliquoient autant à crépir les murs et les plafonds dans l'intérieur des maisons, qu'à en préparer le pavé. Le mortier qu'on y employoit étoit fait avec beaucoup de soin. La crépissure elle-même consistoit en trois différentes couches de mortier fin de chaux, et de trois couches de mortier de marbre; on ne lui donnoit cependant que l'épaisseur d'un pou-

ce. On avoit l'attention de polir chaque couche, ce qui rendoit le crépi dont on revêtoit les murs et les plafonds, très-lisse et propre à recevoir les peintures dont les Grecs et les Romains ornoient l'intérieur de leurs maisons. Cette crépissure étoit si bien travaillée, qu'on n'y remarquoit jamais de crevasses. Celle qui tapissoit les murs des édifices découverts à Herculanum et à Pompeii, a tant de solidité, qu'on peut la séparer du mur au moyen d'une scie, sans l'endommager. Lorsqu'on vouloit crépir les murs faits en charpentage, on usoit de précautions particulières pour empêcher que l'enduit qui couvroit les poutres ne se fendît. On commençoit par revêtir le mur entier d'une couche d'argile, sur laquelle on clouoit des lames de jonc et de roseau, puis on étendoit une autre couche d'argile, et ensuite des joncs ou des roseaux appliqués de manière à croiser les premiers. La couche de mortier de chaux et de marbre recouvroit le tout. Les anciens ne crépissoient pas les murs et les colonnes de marbre, mais seulement les murs et les colonnes de tuf et d'autres pierres, tant pour leur donner une plus belle apparence, que parce que ces pierres étoient trop tendres pour résister à l'action de l'air. Plusieurs temples antiques, entr'autres celui de la Concorde à Agrigente, et ceux de Pæstum, en offrent des exemples.

Mur d'échiffre, c'est un mur rampant par le haut, qui porte les marches d'un escalier, et sur lequel on pose la rampe de pierre, de bois ou de fer. Il est ainsi nommé, parce que pour poser les marches on les chiffre le long de ce mur.

Murailles. *V.* Murs.

Murs de terre. *V.* Pisé.

Musaraigne; espèce de souris que les Ægyptiens révéroient et enterroient à Buto. Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale possède un petit bronze représentant une musaraigne. Caylus l'a fait graver dans son *Recueil*, t. IV, pl. 18. Sur une médaille du nome Athribites, plusieurs auteurs ont cru distinguer une musaraigne. M. Zoëga n'y voit, avec raison, qu'un oiseau. Selon ce savant, on adoroit la musaraigne comme le symbole du chaos d'où tout est né, parce qu'elle passoit pour être aveugle, ayant comme la taupe de petits yeux recouverts de poils. M. Carlo Fea a publié, dans son édition de l'*Histoire de l'art de Winckelmann*, t. I, pl. 6, une petite figure de bronze qui représente un prêtre tenant une musaraigne; il pense que c'est un prêtre chananéen tenant le rat, symbole de la fuite de Sennachérib. On pourroit plutôt le regarder comme un prêtre du temple de Vénus à Athribis, et comme un emblême ægyptien du chaos ou de l'obscurité première de la nature, car le prêtre est voilé.

Muscaria pavonina. *V.* Éventail.

Museau, est, en menuiserie, l'accoudoir des hautes et basses stalles d'un chœur d'église, parce que les Goths y sculptoient des museaux ou mufles d'animaux.

Musée; c'étoit, à Alexandrie, un édifice construit par les Ptolémées, orné de portiques et de galeries pour se promener, de grandes salles pour conférer ou converser, et d'une pièce particulière où ceux qui l'habitoient mangeoient ensemble. On y entretenoit aux dépens du trésor public un certain nombre de savans distingués. Ce musée avoit des revenus particuliers pour l'entretien des bâtimens et de ceux qui l'habitoient. Un prêtre nommé par le roi, y présidoit. Les empereurs romains devenus maîtres de l'Ægypte, se réservèrent le droit de nommer le prêtre qui présidoit au musée, comme avoient fait les Pto-

lémées. L'empereur Claude fonda un nouveau musée à Alexandrie, et lui donna son nom. Il ordonna qu'on y lût les *Antiquités d'Etrurie et celles des Carthaginois* qu'il avoit écrites en grec. Hadrien étant venu à Alexandrie, y proposa des questions aux philosophes, et répondit à celles qu'ils lui firent; il accorda aussi des places dans le musée à plusieurs savans. Pendant une révolte des habitans d'Alexandrie sous Aurélien, le musée fut détruit. On peut consulter sur cet établissement, deux *Dissertations*, l'une de GRONOVIUS, l'autre de NÉOCORUS, insérées dans le *Trésor de Gronovius*.

Musée se dit aujourd'hui d'un lieu où on rassemble des monumens de toute espèce, soit antiques, soit modernes. Le plus riche de l'Europe est sans contredit le *Musée Napoléon*. Le plus complet en France et le plus curieux en monumens nationaux, est celui de la rue des Petits-Augustins à Paris. Il y a aussi beaucoup de *musées* particuliers.

MUSETTE; instrument à anches et à vent: il est composé d'une peau qui s'enfle par le moyen d'un soufflet, lequel fait partie de l'instrument; d'un bourdon et de deux chalumeaux. L'étendue ordinaire du dessus de la musette est d'une dixième, d'une onzième ou d'une douzième et plus, suivant le nombre des trous et des clefs qu'on y met. Le cylindre ou bourdon de cet instrument à cinq concavités que l'on ouvre et que l'on ferme avec cinq morceaux de bois, d'ivoire ou d'autre matière, qu'on nomme *layettes*. On adapte quatre anches au bourdon, lesquelles sont renfermées dans la peau. Il y a sur le chalumeau des clefs pour les trous, auxquels les doigts ne pourroient atteindre. Le *Traité de la musette*, par BOURGEON; Lyon, 1672, in-fol., est l'ouvrage le plus complet que l'on ait sur cet instrument.

Musette se dit aussi d'une sorte d'air propre à l'instrument qui porte ce nom. La mesure de cet air est à deux ou trois temps, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, et portant une basse pour l'ordinaire en tenue ou point d'orgue, telle qu'une musette la peut faire. Sur ces airs on forme des danses d'un caractère convenable, et qui portent aussi le nom de *musettes*.

MUSICALEMENT, d'une manière musicale, dans les règles de la musique.

MUSICIEN; ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi COMPOSITEUR. (*Voyez* ce mot.) Les anciens musiciens étoient des poètes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de musicien celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix, mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation.

MUSIQUE; art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. On suppose communément que le mot *musique* vient de *musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet art; cette étymologie est plus raisonnable que celle de Kircher, qui, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot ægyptien, prétendant que c'est en Ægypte que la musique a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la première idée du son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux.

La musique se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative*, et en *musique pratique*. La musique spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale; elle comprend les principes, les

causes, les propriétés et les effets de tous les sons. La musique pratique est l'art d'appliquer et de mettre en usage les principes de la musique spéculative. Celle-ci se divise en deux parties ; savoir, la connoissance du rapport des sons ou de leurs intervalles, et celle de leurs durées relatives, c'est-à-dire, de la MESURE et du TEMPS. (*Voy.* ces mots.) La première est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique ;* elle enseigne en quoi consiste la nature du chant, et marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la MODULATION. (*Voy.* ce mot.) La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons eu égard au temps et à la quantité. Elle contient l'explication du rhythme, du mètre, des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et des diverses parties dans lesquels on les divise, pour y appliquer la succession des sons. La musique pratique se divise aussi en deux parties, qui répondent aux deux précédentes. Celle qui répond à la musique harmonique, et que les anciens appeloient MÉLOPÉE (*V.* ce mot), enseigne à combiner et à varier les intervalles consonnans et dissonans d'une manière agréable et harmonieuse. La seconde, qui répond à la musique rhythmique, et dite par les anciens *rhythmopée*, contient les règles pour l'application des temps, des pieds, des mesures, en un mot, pour la pratique du rhythme. Porphyre et Proclus donnent une autre division de la musique, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore ; ils y trouvent la *rhythmique* pour les mouvemens de la danse, la *métrique* pour la cadence et le nombre des vers, l'*organique* pour la pratique des instrumens, la *poétique* pour les sons et l'accent de la poésie, l'HYPOCRITIQUE (*Voy.* ce mot) pour les gestes et les attitudes des pantomimes, et l'*harmonique* pour le chant. La musique se divise aujourd'hui plus simplement en MÉLODIE et en HARMONIE (*Voyez* ces deux mots) ; car la rhythmique n'est plus rien pour nous, et la métrique est très-peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presque uniquement leur mesure de la musique, et perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

On pourroit et même l'on devroit peut-être diviser encore la musique en *naturelle* et *imitative.* La première, bornée au seul physique des sens et n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général de toute musique qui n'est qu'harmonieuse. La seconde, par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique, vraiment lyrique et théâtrale, étoit celle des poëmes anciens, et c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette musique, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois.

Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet et les parties de la musique. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-

seulement sous ce nom ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Au surplus, il paroît que la musique a été l'un des premiers arts ; on la trouve mêlée parmi les plus anciens monumens du genre humain. Il est vraisemblable aussi que la musique vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les anciens une musique vraiment instrumentale, c'est-à-dire, faite uniquement pour les instrumens. Non-seulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun instrument, ont dû faire des observations sur les différens tons de leur voix ; mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable et mélodieuse. Plusieurs anciens attribuent l'invention de la musique à Mercure, aussi bien que celle de la Lyre. (*Voyez* ce mot.) D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui amena en Grèce la musicienne Hermione ou Harmonie, d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. On attribue l'invention de la musique tantôt à Amphion, tantôt à Olympe, et tantôt à Apollon. On nomme après eux Chiron, Demodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre. A ceux-ci succédèrent Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, et qui donna des règles à la musique. Quelques-uns le font auteur des premiers modes. Enfin on ajoute Thalès et Chamiris, qu'on dit avoir été l'inventeur de la musique instrumentale. Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homère. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Symmicus et Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la musique. Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du tems de Darius Hystaspes. La musique étoit dans la plus grande estime chez les divers peuples de l'antiquité.

Selon M. le chevalier Azara, rien n'a plus d'analogie avec la peinture que la musique. Ces deux arts ont pour objet l'imitation et la beauté, et ni l'un ni l'autre ne peut se passer de l'harmonie. Un son ne sauroit être beau s'il n'est qu'une simple imitation ; de même qu'aucune production de la peinture ne peut pas être belle si l'artiste s'est borné à imiter l'objet que lui présentoit la nature. Tous deux, savoir le son musical et le tableau, ne seront que des copies fidèles, et rien de plus. Toute espèce de musique peut plaire à l'oreille ; mais comme l'a remarqué Platon, il n'y a de musique digne de louanges que celle qui exprime ce qu'il y a de beau. On sait d'ailleurs que les Grecs appliquoient, par comparaison, les termes de la musique aux autres arts, comme on le voit dans Diogène Laërce qui, pour faire connoître la simplicité et la gravité des vêtemens de Polémone, dit qu'ils ressembloient au mode dorien dans la musique.

Tous les peuples de l'antiquité attribuoient à l'influence de la musique des effets plus ou moins surprenans. On accordoit à cet art non-seulement le pouvoir d'inspirer à l'homme la gaîté ou la tristesse, mais on l'employoit même à la guérison de plusieurs maladies. Parmi les différens exemples rapportés par les auteurs, nous ne citerons que celui de Saül, roi des Hébreux, guéri de sa mélancolie par les sons mélodieux de la harpe de David. Josephe, dans le quatrième livre des *Antiquités judaïques*, dit expressément que les mé-

decins ne connoissoient point d'autres remèdes contre les oppressions et les affections mélancoliques de Saül, que le chant et les sons de la harpe. Parmi les nombreux auteurs qui ont fait des recherches sur les effets de la musique en général, et sur son application dans la médecine en particulier, il n'y en a pas peut-être qui en ait indiqué la véritable cause d'une manière aussi claire et aussi succincte que HERDER, dans ses belles *Réflexions sur la liaison de la musique et de la danse pour former le chant national*, insérées comme addition au *chant de Deborah*, dans son *Esprit de la poésie des Hébreux*, tom. II, page 266. Il trouve cette cause, non pas dans l'art porté à son degré de perfection, mais dans l'application de certains sons et chants simples, et faciles à saisir, pour rappeler des idées favorites auxquelles les hommes ont été habitués depuis leur jeunesse. Si en général les compositeurs et les musiciens, dit-il, étudioient les sons et les chants favoris des individus; s'ils les appliquoient ensuite de manière à produire le plus grand effet possible, quelles impressions merveilleuses pourroient-ils faire sur ces mêmes individus? Chez les peuples simples, les chants nationaux indiquent les sons dont je parle; ces chants nationaux se sont combinés pour ainsi dire dès la plus tendre jeunesse, avec certaines idées favorites relatives à l'orgueil et à la gloire des ancêtres. Lorsque dans des occasions solemnelles ces chants se renouvellent, ils renouvellent aussi cet enthousiasme, et reportent les idées des individus au temps où dans leur jeunesse elles avoient la plus grande influence sur l'esprit. Encore de nos jours on a vu des exemples très-remarquables de l'influence que la musique peut avoir sur l'esprit de certains individus. Herder cite entr'autres un événement qu'on peut regarder comme un pendant de l'histoire de Saül et de David. Une jeune personne, guérie d'une fièvre ardente, se trouvoit encore affectée de quelques égaremens semblables à des accès d'aliénation, que tout l'art des médecins n'avoit pas réussi à faire cesser. La jeune personne étoit parfaitement bien portante, mais elle n'avoit pas l'usage libre de son esprit, elle étoit plongée dans une rêverie continuelle, et se croyoit pour ainsi dire dans un monde différent. Son médecin imagina enfin de donner à la mère le conseil de chanter à sa fille les airs et les chansons qui lui avoient fait le plus de plaisir dans sa jeunesse. Ces chants fixèrent l'attention de la jeune personne, et parvinrent même à l'émouvoir. Alors le médecin fit exécuter par un habile musicien ces mêmes airs favoris avec des variations très-simples et douces. Ce moyen eut un plein succès, la malade fut émue jusqu'aux larmes, et demanda enfin où elle avoit été depuis si long-temps, car elle n'avoit gardé aucun souvenir de l'état dans lequel elle avoit vécu. Le démon qui l'avoit poursuivie, pour parler le langage des auteurs sacrés, avoit été chassé par les doux accens de la musique.

On ne sauroit donc douter de l'influence salutaire que peut avoir la musique. Non-seulement elle peut inspirer les passions, mais elle peut aussi les tempérer; et dans des momens où l'ame est inquiète, elle peut devenir un baume salutaire et un grand moyen de consolation. Il y a certainement peu de personnes qui n'aient éprouvé sur elles-mêmes, au moins une fois dans leur vie, ce pouvoir de la musique. Lorsque les forces du corps sont affoiblies par suite d'une maladie, ces effets n'en sont que plus grands. Il n'est donc pas nécessaire de croire que la harpe de David avoit quelque pouvoir sur-

naturel pour avoir en une influence aussi remarquable sur l'esprit de Saül. Probablement la musique de Pythagore a été aussi simple et aussi dénuée d'art que celle de David, et cependant selon Sénèque, dans son ouvrage sur la colère, il l'employoit pour calmer son ame inquiète et irritée. Charles IX, roi de France, nous offre encore un autre exemple du pouvoir de la musique, quoiqu'à cette époque elle ne fût pas très-perfectionnée en France. Les terreurs nocturnes dont ce prince fut tourmenté, selon de Thou, après la Saint-Barthelemy, peuvent se comparer fort bien avec l'état dans lequel se trouva Saül lorsqu'on lui amena David pour calmer par les sons de son instrument ses esprits irrités. Ces deux exemples nous prouvent que le pouvoir de la musique est le même dans tous les pays et dans tous les temps, et que ce sont des circonstances accessoires qui en augmentent ou en diminuent les effets.

Si on veut connoître et comparer les différentes opinions des auteurs sur la manière dont ces effets peuvent être produits par la musique, on pourra consulter entr'autres les ouvrages suivans : *Joh. Wilh.* ALBRECHT, *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum;* Leipsick, 1734, in-4°. — *Henr. Cornel.* AGRIPPA, *de Musices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis qua sedandis ;* c'est le vingt-quatrième chapitre du deuxième livre de son ouvrage *de Occulta philosophia.* — *Adam* BRENDEL, *De curatione morborum per carmina et cantus musicos ;* Witteb., 1706, in-4°. — *Richard* BROWN, *Medicina musica ; or, a mechanical essay on the effects of singing, musik and dancing, on human bodies; revis'd and corrected; to which is annex'd a new essay on the nature and cure of the spleen and vapours;* Londres, 1729, in-8°. — *Rodericus* A CASTRO, *Medicus politicus ;* Hambourg, 1614, in-4°. : le quatorzième chapitre du quatrième livre traite spécialement de l'emploi de la musique sur la guérison des maladies. — DELRIUS, *de Musica magica*, dans ses *Disquisitiones magicæ*, lib. I, page 93. — *Michel Erneste* ETTMULLER. *Effectus musicæ in hominem ;* Leipsick, 1714, in-4°. — DE FRANCKENAU, *Dissertatio de musica, medico necessaria*, dans ses *Diss. med.* XX ; Leipsick, 1722, in-8°., pag. 464-499. — *Jean-Chrétien* FROMMANN, *de Musicæ vi in animata, bruta, homines, spiritus et morbos*, dans son ouvrage intitule : *De fascinatione ;* Norimb. 1675, in-4°. — *Michael* GASPAR, *De arte medendi apud priscos, musices ope atque carminum, epistola ad* Anton. RELHAN, etc. ; Lond. 1783, in-8°. — BUCHOZ, *Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la musique ;* dans MARQUET, *Nouvelle méthode facile et curieuse pour connoître le pouls par les notes de la musique ;* Paris et Amsterdam, 1769, in-12. — *Ed.* MEDEIRA, *Inaudita philosophia de viribus musicæ ;* Ulyssipone, 1650, in-8°. — *De l'influence de la musique sur la santé des hommes* (en allemand) ; Leipsick, 1770, in-8°. — *Erneste-Antoine* NICOLAI, *l'Union de la musique et de la médecine* (en allemand) ; Halle, 1745, in-8°. — *J. B.* PORTA, *De musices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis qua sedandis*, dans sa *Magia naturalis*, livre XX, chapitre 7. — *Preuve de l'efficacité de la musique contre les convulsions*, *Nouvelle preuve, etc.* dans le Journal Encyclopédique, mars 1780, page 509, et octobre, page 132. — *Reflexions on ancient and modern musick, with the application to the cure of diseases, etc.*, Londres, 1749, in-8°.

— *Christ. Frid.* REINECCIUS, *De effectibus musices merito suspectis*, 1729. — *Aug. Maria* RICCIUS, *Dissertatio an musicâ curentur morbi*, insérée dans ses *Dissert. homericæ;* Flor. 1741, in-4°. vol. II, pages 51-62. — *Jos. Lud.* ROGER, *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum;* Avenione, 1758, in-8°. C'est un ouvrage classique sur cette matière. — *Andr.* TIRAQUELLUS, *De nobilitate et jure primigeniorum, commentarius;* Lyon, 1579, gr. in-fol. — *Jean-Aug.* UNZER a publié également une dissertation sur ce sujet dans le n° 141 de son journal médical, intitulé *le Médecin*. Outre les ouvrages indiqués jusqu'à présent, on pourroit encore citer les différens écrits de *Baglivi*, de *Grube*, de *Mead*, de *Sengverdius*, *etc.* sur la morsure de la tarentule et sa guérison, et sur l'influence de la musique sur les animaux.

MUSIQUE DES ÆGYPTIENS. C'est une vérité généralement reconnue que l'Ægypte est un des pays où les arts et les sciences ont fleuri depuis les temps les plus reculés. Nous avons plusieurs témoignages positifs des auteurs anciens qui nous assurent que Moyse et Pythagore ont appris la musique chez les Ægyptiens. Cependant la plupart des historiens ont répété, d'après Diodore de Sicile, que ce peuple méprisoit la musique comme un art non-seulement frivole et inutile, mais encore dangereux. Cependant si Moyse et Pythagore ont reçu des prêtres d'Ægypte leurs connoissances musicales, quelque légères qu'elles aient été, il faut en conclure que cet art n'étoit pas tout-à-fait méprisé en Ægypte. Goguet, en s'appuyant du témoignage d'Hérodote, Platon, Clément d'Alexandrie, et d'autres, observe que l'assertion de Diodore ne doit pas être admise sans restriction. Selon un passage de l'ouvrage de Platon sur les loix, comparé avec un autre de Clément d'Alexandrie, les Ægyptiens pensoient qu'un certain genre de musique pourroit corrompre les mœurs, et pour qu'il ne pût jamais être adopté, on avoit défendu toute espèce d'innovation et tout ce qui pouvoit s'éloigner des modes prescrits. Mais il n'est pas question dans aucun de ces passages d'une défense ou d'un mépris de la musique en général. Cette défense de toute innovation s'étendoit aussi aux autres arts, à la sculpture, à la peinture, elle s'appliquoit également aux loix, aux mœurs, et formoit un des traits principaux du caractère des Ægyptiens. On trouve dans Diodore lui-même quelques passages qui prouvent évidemment que la musique n'étoit pas chez ce peuple frappée d'une défense absolue et générale. Il dit qu'Hermès avoit inventé l'harmonie des sons, et la lyre à trois cordes; il ajoute encore qu'Osiris étoit grand amateur de musique. Hérodote en décrivant différentes fêtes des Ægyptiens, dit expressément qu'on y jouoit de la flûte, et qu'on chantoit des hymnes. Il est vrai que Strabon dit que les Ægyptiens ne faisoient point usage d'instrumens de musique dans leurs temples ni dans leurs sacrifices, cela ne tenoit pas à un mépris pour la musique en général, mais à ce que l'usage vouloit que dans les temples le chant sacré ne fût pas accompagné d'instrumens. C'est ce qu'on voit par un autre passage de Strabon, où il dit que les enfans étoient instruits non-seulement dans les sciences en général, mais qu'on leur enseignoit aussi de certains chants déterminés par les loix. Du reste on voit sur la mosaïque de Palæstrine et sur deux peintures d'Herculanum (tom. II, pl. 59 et 60), des Ægyptiens qui jouent de quelqu'instrument.

On ne peut guère dire quelque chose de positif sur la nature et le caractère particulier de la musique des Ægyptiens. Tout ce que quelques auteurs, sur-tout l'abbé Roussier, en ont écrit, se réduit à de pures conjectures. Ce dernier donne un systême de la musique des Ægyptiens, et même le compare avec le nôtre, pour faire voir la différence de l'un avec l'autre, mais il prévient lui-même qu'il ne sauroit en garantir l'exactitude.

En considérant tout ce que nous savons des sciences et des arts des Ægyptiens, on ne pourra guère se persuader qu'ils aient eu en effet un systême régulier de musique. Leur penchant pour les allégories, qui s'étendoit à tout, même à leur musique, et qui désigne évidemment un peuple dont les idées sont encore confuses et mal ordonnées; la vanité qui leur faisoit croire que leur pays étoit le seul où fleurissoient les arts et les sciences, et qui les empêchoit d'adopter ce que d'autres nations avoient de bien; leur servile attachement à d'anciens usages, tout prouve qu'ils n'ont pas été en état de réduire leur musique en un systême formel, tel que l'abbé Roussier a voulu le faire croire.

On a avancé que les Ægyptiens ont su trouver un certain rapport entre les sons de leur gamme, l'ordre des planètes, les jours de la semaine, et les heures du jour. Roussier a saisi cette idée avec empressement pour faire un éloge exalté des Ægyptiens, dont la sagesse, dit-il, ne se contentoit pas d'enseigner et d'envisager chaque science en particulier, mais qui regardoient plusieurs sciences sous un point de vue commun. Il faut être très-prévenu en faveur des Ægyptiens, pour accorder à ces idées symboliques un si grand mérite; on peut plutôt dire que cette conformité ou concordance de leur gamme ou échelle musicale avec l'ordre des planètes, des jours de la semaine et des heures, est la preuve la plus évidente qu'ils n'avoient pas même l'idée du lien commun qui existe entre tous les arts et toutes les sciences. Les Chinois qui, sous plus d'un rapport, ont des ressemblances frappantes avec les anciens Ægyptiens, qui aiment autant qu'eux ce qui est mystérieux, qui négligent également d'observer la véritable nature des choses, ont fait cette même observation, et cependant il est évident qu'ils ne connoissent pas ce lien commun des sciences, et tout le monde convient que leur musique, quoiqu'ils en soient aussi avantageusement prévenus que les Ægyptiens pouvoient l'être en faveur de la leur, est encore aujourd'hui si peu avancée, qu'on sait à peine si on peut lui donner le nom de musique. Du reste, le passage de Dion Cassius sur lequel Roussier a voulu fonder son opinion sur la musique des Ægyptiens, ne dit rien d'un systême aussi parfait qu'il le suppose. Il parle seulement de la vénération que les Ægyptiens avoient, comme tous les peuples anciens en général, pour le nombre sept, mais cette vénération ne prouve pas évidemment que leur systême de musique ait suivi la progression de sept; en considérant même la lyre inventée par Hermès, composée seulement de trois cordes, et qu'on regarde comme une allusion à leurs trois saisons, on voit que souvent ils s'éloignoient de ce nombre sacré. J'ajouterai que les Grecs qui avoient puisé leur systême musical chez les Ægyptiens, n'ont jamais su porter l'art de la musique au degré de perfection de diviser leur gamme par heptachordes; celle par tétrachordes ou par quartes étoit leur plus haut degré de perfection. Même dans les temps modernes on a conservé pendant des siècles l'hexachorde peu naturel de Guy d'Arezzo, et il a fallu bien des recher-

ches, bien de la peine, avant qu'on ait trouvé que la division de la gamme par octave étoit la plus commode et la plus naturelle. Aujourd'hui qu'une échelle musicale naturelle, s'est pour ainsi dire formée insensiblement du chaos des sons, il est facile de dire qu'aucune autre échelle n'est possible, et qu'il ne dépend pas de la volonté de l'homme, d'ajouter à sa disposition actuelle, ou d'en retrancher quelque chose. L'invention et la division de notre échelle musicale ne pouvoit être que le résultat d'une science cultivée depuis long-temps, elle ne pouvoit être l'ouvrage ni d'un seul peuple, ni d'un seul siècle.

L'usage que les Ægyptiens faisoient de leur musique différoit peu de celui qu'en font la plupart des autres peuples anciens et modernes. Ils l'employoient sur-tout dans les fêtes de leurs divinités et dans leurs funérailles. L'histoire des Hébreux nous fournit une preuve manifeste que la musique entroit pour beaucoup dans la célébration de toutes les fêtes des Ægyptiens, et elles étoient en grand nombre. Les Israélites devenus impatiens du long séjour de Moyse sur le mont Sinaï, demandèrent à Aaron qu'il leur fît un veau d'or, et lorsque Moyse redescendit du Sinaï, il entendit les chœurs du peuple ; ces danses, ces chants et l'adoration du veau d'or étoient une imitation de ce que les Israélites avoient vu pendant leur séjour en Ægypte. Du reste, ce qu'Hérodote et les autres auteurs rapportent des fêtes des Ægyptiens est conforme à ce que je viens de dire. Ce peuple ne connoissant ni les jeux de théâtre, ni les courses comme étoient celles des Grecs, ni d'autres réjouissances publiques ou privées, la musique ne pouvoit être employée que dans les cérémonies religieuses.

Parmi les instrumens en usage chez les Ægyptiens, nous avons déjà cité la lyre à trois cordes dont l'invention est attribuée à Hermès. Sur l'obélisque apporté d'Ægypte sous Auguste à Rome, et relevé sous Charles-Quint, on voit la figure d'un instrument de musique ayant deux cordes et un manche, et qui paroît avoir beaucoup de ressemblance avec le *colascione*, instrument dont les Napolitains se servent encore fréquemment. La flûte simple, MONAULOS (*Voy.* ce mot), est également une invention des Ægyptiens ; presque tous les historiens de l'antiquité l'attribuent à Osiris, et disent qu'elle est plus ancienne que celle de la lyre. Les Ægyptiens l'appeloient *photinx*. Le *sistre* étoit tellement particulier aux Ægyptiens, qu'il est devenu un des symboles de leur pays. Le *tympan* ou tambour de guerre est aussi, selon Clément d'Alexandrie, d'invention ægyptienne ; Eustathe attribue à Osiris l'invention de la *tuba* ; et Pollux dit que ce prince fut aussi l'inventeur d'une flûte dont le son étoit très-fort, ce qui cependant pourroit paroître peu croyable s'il est vrai, comme il l'assure, qu'elle étoit faite d'un tuyau d'orge. Sur les bas-reliefs ægyptiens, on voit aussi des lyres triangulaires ; dans l'ouvrage de M. Denon, on peut voir les figures de plusieurs instrumens de musique copiées d'après des monumens qui existent en Ægypte. Ces instrumens très-peu perfectionnés ne pouvoient guère donner des sons agréables ; c'est aussi le jugement qu'en porte Claudien, qui a vécu dans un temps où il pouvoit encore s'en convaincre. Il paroît même que c'est à cause de cette imperfection des instrumens que les prêtres les avoient bannis des temples où ils chantoient leurs hymnes sans accompagnement d'instrumens. Il paroît que les Ægyptiens ne connoissoient pas non plus l'art d'écrire

et de noter leur musique, ce qui fait encore voir combien elle devoit être loin de la perfection.

Tout ce que nous savons de positif sur la musique des Ægyptiens, les conjectures que nous pouvons former d'après leur caractère national, leurs loix, leurs mœurs, leurs usages, leur religion, leurs instrumens, et d'après l'état des autres arts et des sciences cultivés parmi ce peuple, tout nous autorise à croire que leur musique étoit très-imparfaite. Elle se réduisoit sans doute à des petites hymnes et à des chansons nationales, faciles à retenir sans qu'on eût besoin de les noter, et qui se propageoient de père en fils, comme beaucoup de nos airs populaires se conservent pendant des siècles sans altération, et par les mêmes moyens.

Ce qui vient d'être dit jusqu'à présent de la musique des Ægyptiens ne se rapporte cependant qu'aux temps où ce peuple étoit gouverné par ses propres loix, sans aucune influence étrangère. Dès qu'il fut subjugué, le type original fut effacé, et ce qui depuis ce temps est regardé comme arts et sciences des Ægyptiens, tire à la vérité son origine de l'Ægypte, sans être cependant l'ouvrage des indigènes, mais des conquérans étrangers. Le changement le plus frappant sous ce rapport s'est fait après la conquête de ce pays par Alexandre-le-Grand. Depuis ce temps, les mœurs grecques, le goût, les sciences, les arts des Grecs, et par conséquent aussi leur musique, furent introduits dans ce pays sous les Ptolémées. A cette époque, les indigènes ne s'attachoient qu'aux pratiques superstitieuses de leur religion; les sciences et les arts ne furent cultivés que par les Grecs. Parmi les Ptolémées ou successeurs d'Alexandre, il y en a eu plusieurs qui aimoient la musique. Les trois premiers, Ptolémée Soter, Ptolémée Philadelphe, et Ptolémée Evergète, avoient une cour très-brillante à Alexandrie, et y attiroient de tous les pays les hommes les plus marquans dans tous les arts et dans toutes les sciences.

La fête que Ptolémée Philadelphe donna à Alexandrie, et dont Athénée a fait une description détaillée, est très-remarquable sous le rapport de la musique; il y avoit un chœur de six cents musiciens, et dans ce nombre trois cents citharistes. La description de la fête fait voir à la vérité qu'un chœur aussi nombreux n'avoit pas été formé pour exécuter une très-belle musique, mais seulement pour augmenter la magnificence de la cour; ce fait prouve cependant qu'à cette époque beaucoup de personnes se livroient à l'art de la musique, puisqu'on a pu réunir une aussi grande quantité de musiciens. C'est ce qu'Athénée dit expressément, lorsqu'il assure qu'il n'y avoit nulle part des musiciens plus habiles, soit pour la flûte, soit pour la cithare, qu'à Alexandrie; il ajoute que même les gens du peuple y ont l'oreille tellement exercée à l'harmonie, qu'ils s'apperçoivent à l'instant de toutes les fautes que les musiciens font en jouant d'un instrument. De tous les Ptolémées, le dernier, qui étoit le père de Cléopâtre, fut celui qui poussa le plus loin l'amour de la musique. Sa passion pour la flûte le fit surnommer *Aulétès*, c'est-à-dire, *joueur de flûte*. Strabon nous apprend qu'il s'appliquoit d'une manière particulière à jouer de cet instrument; qu'il avoit une si grande opinion de son talent, qu'il osoit disputer publiquement le prix aux plus célèbres musiciens de son temps. Il adopta même l'habillement particulier des joueurs de flûte, et commit tant d'autres sottises musicales, peu convenables

à un roi, que ses sujets lui donnèrent le sobriquet de *photingos* et de *monaulos*, c'est-à-dire, *flûte simple*. Sous sa fille Cléopâtre, l'Ægypte devint province romaine, et depuis cette époque il n'y a plus rien à dire de particulier, ni sur la musique, et en général sur les sciences et les arts des Ægyptiens, comme composant un peuple particulier.

Parmi les ouvrages qui traitent de la musique des Ægyptiens, nous citerons d'abord : *Œdipus Ægyptiacus*, du jésuite *Athanase* KIRCHER ; Romæ, 1652-1654, 4 vol. in-fol., dont beaucoup de chapitres traitent entièrement de la musique chez les Ægyptiens. — *Idea systematis antiquitatis litterariæ generalioris et specialioris sive Ægyptiorum;* Hildesheimii, 1718, in-8°., par *Jacques-Frédéric* REIMANN ; l'auteur y réfute l'opinion vulgaire que les Ægyptiens n'avoient point de goût pour la musique ; il établit le contraire avec beaucoup d'érudition. — Le troisième chapitre du *Tractatus de Synedrio Ægyptiorum*, de *Jean* NICOLAI ; Lugduni Batavor. 1708, parle des personnes attachées au service des temples chez les Ægyptiens, et principalement des chanteurs qu'on y employoit.

MUSIQUE DES HÉBREUX. Ce peuple a été, dans toute l'antiquité, célèbre par l'emploi qu'il savoit faire de la musique pour augmenter la pompe de son culte religieux. Non-seulement les livres sacrés des Juifs, mais aussi plusieurs historiens étrangers à ce peuple parlent de cette musique d'une manière à nous faire vivement regretter qu'après une période d'environ vingt-cinq à trente siècles, nous soyons dans l'impossibilité de nous en faire de justes idées. Il est de l'essence de la musique de n'exister, pour ainsi dire que par l'exécution. Les signes qui servent pour l'écrire ne peuvent la propager qu'aussi long-temps que la tradition orale et l'exécution en sont les appuis et les interprètes. Nous ne sommes guère en état de nous faire une idée exacte de la musique des peuples mêmes dont les signes musicaux et les principes d'après lesquels ils combinoient les sons, ont été transmis à notre connoissance. On peut juger, d'après cela, qu'il doit être encore plus difficile et presqu'impossible de bien connoître la musique d'un peuple, quand on n'a pas même ces foibles secours. C'est-là le cas de la musique des Hébreux. La Bible et tous les Hébreux disent seulement que leur musique étoit pompeuse et excellente. La Genèse attribue l'invention des premiers instrumens de musique à Jubal. Dans l'histoire du patriarche Jacob, il est encore question de musique vocale et instrumentale, d'une manière qui fait voir qu'alors l'une et l'autre étoient connues parmi les anciens Hébreux. Cependant elle ne paroît pas avoir été portée encore à un haut degré de perfection. La musique et les autres arts n'avoient pas encore fait de grands progrès du temps de Moyse, législateur des Hébreux, qui composa le premier hymne en l'honneur de Jehovah, et qui établit parmi son peuple des fêtes religieuses, dont la musique contribuoit à augmenter la pompe. Moyse avoit reçu son éducation en Ægypte : ce qu'il savoit de la musique n'étoit donc que ce que savoient les Ægyptiens, et nous avons vu qu'ils n'étoient pas très-avancés dans cette science ; du reste, le long esclavage des Israélites en Ægypte, et la vie nomade qu'ils menèrent pendant quarante ans dans les plaines de l'Arabie, furent très-défavorables au développement du génie musical. Ce que Moyse dit à l'occasion du chant de victoire qu'il entonna avec les Israélites après le passage de la mer Rouge, nous fait voir qu'alors les femmes pre-

noient déjà part aux cérémonies religieuses, et que la musique vocale étoit accompagnée de danses et du son des instrumens. Plusieurs auteurs ont même conclu de là que chez les Israélites la musique n'étoit exercée que par les femmes, et cela seroit assez conforme à ce que les voyageurs nous rapportent des mœurs des Orientaux. Pour se faire une idée de ce que pouvoient être les chants des Israélites, il faut se rappeler qu'ils s'exécutoient presque toujours en dansant, et que le mouvement de la danse n'admet pas un chant mélodieux et régulier. Sans doute ces chants accompagnés de danses et d'instrumens bruyans n'étoient que des clameurs tumultueuses, telles à-peu-près que les chants ægyptiens accompagnés du sistre, et telles que sont encore aujourd'hui les chants de tous les peuples des extrémités de l'Orient et de l'Afrique.

Pendant la conquête que les Hébreux firent de la Palestine, et dans les premiers temps après la conquête, où il fallut s'occuper de la conserver, il paroît qu'ils s'occupèrent sur-tout de la musique guerrière. Sous les juges, on trouve plusieurs exemples qui paroissent prouver qu'à cette époque les femmes s'appliquoient principalement à la musique. Le long et paisible gouvernement de Samuel fut très-favorable aux arts, et en particulier à celui de la musique, qui paroît avoir été enseignée dans les écoles publiques désignées dans les livres des Hébreux sous le nom d'écoles des prophètes : il y en avoit plusieurs en Judée. Les exemples de l'union de la musique et des oracles des prophètes chez les Hébreux, sont très-nombreux. Mais c'est sur-tout sous le règne de David que la poésie et la musique furent cultivées avec le plus de succès. Elle acquit de la considération et de l'importance sous ce roi, qui la consacra aux cérémonies de la religion ; car on voit que les Israélites qui précédoient l'arche sainte faisoient résonner les lyres, les harpes, les tambourins, les sistres, les cymbales et le buccin, instrumens que sans doute ils imitèrent et reçurent des nations voisines, car on ne trouve nulle part, qu'aucun ait été inventé chez eux. Cependant on voit, dans la version des Septante, que David se fit un instrument de musique, et elle le nomme psaltérion ; il est plus naturel de penser qu'il le perfectionna, et qu'il y excella.

Lorsque l'arche fut enfin placée dans la cité, ce prince établit des chanteurs que devoient accompagner les instrumens de musique. Heman, Assaph et Ethan furent nommés pour chanter en jouant des cymbales métalliques ; Zacharie, Ozel, etc., pour chanter les mystères avec le psaltérion ; Mathathias, Eliphala, avec la harpe à huit cordes, chantoient les cantiques de victoire ; Chonenias, le premier des lévites, présidoit à la prophétie, c'est-à-dire, au chant où l'on entonnoit la mélodie; Schénias, Josaphat, et d'autres prêtres, sonnoient de la trompette devant l'arche; Jehiel jouoit du psaltérion et de la lyre. On voit que sous David la musique vocale marcha de pair avec la musique instrumentale, et que probablement elles avoient atteint le même degré de perfection.

Salomon aima et cultiva aussi la musique, qui, comme tous les autres arts, fit des progrès sous son règne. Josephe rapporte qu'à l'exemple de son père, ce prince entretint à sa cour beaucoup de musiciens et de musiciennes. Il fit la dédicace du temple de Jérusalem avec une pompe extraordinaire ; des musiciens figurèrent dans cette cérémonie. On auroit lieu de croire que ce fut pour cela qu'il fit fabriquer plusieurs milliers d'instru-

mens, et notamment un tout particulier, dont la matière étoit un alliage d'or et d'argent. Josephe, qui nous apprend ce fait, ne nomme pas l'instrument. On sait que Samarie osa lutter contre Jérusalem en voulant égaler dans ses fêtes la magnificence des solemnités célébrées dans le temple de cette ville; mais Jérusalem l'emporta toujours par ses poésies et par sa musique.

Depuis cette dédicace on ne trouve presque plus d'indication sur la musique des Juifs. La Bible qui est leur principale histoire, nous apprend que les chanteurs concoururent au succès de la bataille gagnée par Josaphat sur les Ammonites et les Moabites; disposés dans le même ordre que dans le temple, ils servirent d'avant-garde. A en juger par les hymnes ou cantiques qui nous restent, la poésie hébraïque avoit, comme la langue, quelque chose de grave, de noble et d'élevé. La musique des chants de Jérémie, le Simonide des Hébreux, devoit être plaintive et pathétique. Le goût de la musique quoiqu'affoibli par la captivité, dura cependant jusqu'aux derniers temps de Jérusalem. Tacite dépeint les prêtres jouant de la flûte et du tambour. Il est prouvé par divers passages de la Bible, que les Hébreux avoient de la musique dans leurs repas. Il est également constant qu'ils l'employoient dans les cérémonies funèbres; et le rabin Maimonide assure que le plus pauvre parmi les Israélites, n'employoit pas moins de deux flûtes et d'une pleureuse aux funérailles; le riche devoit se conformer à ses facultés. A l'époque où Hérode-le-Grand introduisit des mœurs et des usages étrangers dans cette ville, on vit disparoître la poésie et la musique hébraïques, qui furent remplacées par celles des Grecs.

Les auteurs qui ont traité de la musique des Hébreux sont en très-grand nombre. L'ouvrage le plus considérable sur cette matière est le *Thesaurus antiquitatum sacrarum* de *Blasius* UGOLINUS; Venetiis, 1744-1769, in-fol., 34 volumes, dont le trente-deuxième contient un recueil de quarante ouvrages différens sur la musique des Hébreux. Nous citerons encore *Jean-Henri* OTHO, *Specimen musicæ ex lexico rabbinico excerptum*, inséré dans le trente-deuxième volume du *Thesaurus* d'UGOLINUS. Il traite succinctement, et d'après les idées des Talmudistes, de la plupart des objets relatifs à la musique des Hébreux. — *De ratione musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos*, par *Cyprien* DE LA HUERGA, religieux espagnol de l'ordre de Cîteaux. — *Globus canonum et arcanorum linguæ sacræ et divinæ scripturæ*, par *Louis* SANTE-FRANCESCO; Roma, 1586. — *Marin* MERSENNE, dans la cinquante-six et cinquante-septième de ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesin*; Par. 1623, in-fol., réimprimées dans le *Thesaurus* d'UGOLINUS. — *Athanase* KIRCHER parle de même dans sa *Musurgia universalis*; Rome, 1650, in-fol., de la musique, des instrumens et des pseaumes chez les Hébreux. — *Digt-Sang-en Speel-Konst soo der ouden, als bysonder der Hebreen, etc.*; Dordrecht, 1692, in-4°., par *Salomon* VAN TIL. Cet ouvrage a été traduit en latin et en allemand. — *Daniel* LUND, *Dissertatio de musica Hebræorum*; Upsal, 1707, in-8°. — *Julius* BARTOLOCCIUS, dans sa *Bibliotheca rabbinica*; Rome, 1693, in-folio, a consacré quelques chapitres de la quatrième partie à la musique des Hébreux; dans la seconde on en trouve d'autres intitulés *de Psalmorum libro*, *de Psalmis*, *et de Musica instrumentorum*. — *Bernard* LAMY a inséré dans l'*Apparatus ad intelligend. sacr.*

Biblia, 1687, in-fol., une dissertation *de Levitis cantoribus, eorum divisione, classibus, de Hebræorum cantu, musica et instrumentis, etc.* — *Erdmann* MIRUS, *Kurze Fragen aus der Musica sacra, worinnen den Liebhabern bey Lesung der biblischen Historien eine sonderbare Nachricht gegeben wird.*; Gorliz, 1705, 2 vol. in-12. — Dans le quatrième volume des *Miscellanea Lipsiensia*, se trouve une *Observatio de musica præexercitamento Ebræorum quibus ad divinam sapientiam se præparabant*, par *Jean-Henri* BOCRISIUS. — *Veri divinique natales circumc. jud. templi Salomonis musices Davidis in sacris*; Helmstaedt, 1720, in-4°. — Dans la seconde partie du neuvième volume des *Miscellanea Lipsiensia nova*, on trouve une *Commentatio de re musica vetustissima ad illustrandos scriptores sacros et externos*, une *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux*, et une autre *sur les deux termes* lamnazcach *et* sela, par *Augustin* CALMET, se trouve dans ses *Commentaires littéraires sur la Bible*; Amsterdam, 1723, in-8°. Une traduction latine de ces deux dissertations a été insérée dans le *Trésor* d'UGOLINUS. — *Der musikalische Patriot*; Hamburg, 1728, par *Jean* MATHESON, traite principalement de la musique chez les Hébreux. — *Arthur* BEDFORD, dans sa *Scripture chronology demonstrated by astronomical calculations, etc.*; London, 1730, in-fol., traite de même de la musique des Hébreux. — *Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Singkunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tœnen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob. sammt einer Untersuchung der Dialogorum musicorum und gründlichen Anweisung zur Abtheilung der Psalmen*; Stuttgard, 1740, in-4°., par *Jean-Christophe* SPEIDEL. — *Von der Musik der Alten, sonderlich der Ebræer, und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums*; Berlin, 1745, in-4°., par *Joachim-Christophe* BODENBURG. — *Sur la musique des anciens Hébreux*, par *Auguste-Frédéric* PFEIFFER; Erlangue, 1779, in-4°. Ce petit ouvrage est un des meilleurs sur cette matière. — *Dissertazioni preliminari alla traduzione de' salmi*; Padua, 1780, 8 vol., par *Severio* MATTEI. — *Specimen historiæ artis musicæ*, par *Samuel-Théophile* WALD; Halle, 1781, in-4°. Cet ouvrage traite principalement de la musique chez les Hébreux. — *Traité sur la musique et la poésie des Hébreux, pour servir d'introduction aux pseaumes expliqués*; Paris, 1781, in-8°., par *de La Motte* DU CONTANT, vicaire-général de Vienne en Dauphiné. — *Franç.* BLANCHINUS, *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio*; Rom., 1742, in-4°. — BONANNI, *Descrizione degl' instromenti armonici d'ogni genere*. La seconde édition augmentée par l'abbé CERUTI; Rome, 1776, in-4°., contient entr'autres quelques descriptions et figures d'instrumens de musique des Hébreux. — Le cinquième chapitre de l'*Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, par *Jacques* BONNET; Paris, 1715, in-8°., et Amsterdam, 1725. — Plusieurs chapitres de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, par LA BORDE. — Le dixième chapitre des *Considérations sur la poésie et la musique, leur origine, leur union, leur pouvoir, progrès et décadence*, par le docteur BROWN. — L'*Histoire générale de la musique*, par BURNEY, traite, dans le premier volume, de la musique des Hébreux. — *Oliverius* LEGIPONTIUS, *De musica ejusque proprietatibus, origine, pro-*

gressu, cultoribus et studio bene instituendo; Norimberg, 1747, in-4°. — Les chapitres 4 à 9 du premier tome de la *Storia della musica*, par *Giambatista* MARTINI; Bologne, 3 vol. in-4°., 1757, 1770 et 1781. — *Michael* PRÆTORII, *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicæ artis observatione, etc.*; Collectum, 3 vol. in-4°., 1614, 1618. — *Christophe* SEMMLER, *Antiquités judaïques et bibliques*; Halle, 1708, in-12. — M. HERDER, dans son ouvrage sur l'*Esprit de la poésie hébraïque*, parle de même de la musique des Hébreux.

Les auteurs suivans ont traité des instrumens de musique des Hébreux : *De cithara Davidica, dissertatio*; Léipsick, 1670 et 1712, in-4°., par *Jean-Gabriel* DRECHSLER. — *Exercitatio philologica de instrumentis Hebræorum musicis*; Lipsiæ, 1686, in-4°. — *De buccina Hebræorum dissertatio*; Lipsiæ, 1692, par *Chrétien* ZOEGA. — *De instrumentis musicis Hebræorum dissertatio*; Witteb., 1699, in-4°., par *Michel-Henri* REINHARD. — *An instrumentum Davidis musicum fuerit utriculus*; Francofurti, 1716, in-4°. — *De musica et cithara Davidis ejusque effectu*; Hafniæ, 1733, in-4°., par *Nicolas* SPARRE. — *De tubis Hebræorum argenteis*; Bremen, 1745, in-4°., par *Conrad* IKEN. — *De titulis psalmorum*, par *Christophe* SONTAG, 1687, in-4°. — La *Bibliotheca rabbinica* de J. BARTOLOCCIUS; Romæ, 1693, contient beaucoup de petites dissertations sur les instrumens de musique des Hébreux. — *Conjectura philologica, critica, theologica in psalmorum titulos*, par *Guillaume* IRHOVE; Lugd. Batav., 1728, in-4°. — *Conjectanea philologica de hymnopœorum apud Hebræos signo*, sela *dicto*; Gotting. 1739, in-4°., par *Jean-Chrétien* BRONSTEDT. — Le *Selah expliqué*, par *Jean* MATTHESON; Hamb. 1745, in-8°.

Sur les accens des Hébreux, considérés sous le rapport de la musique, on pourra consulter : *De accentis Hebræorum*, par *André* SENNERT; Witteberg. 1670, in-4°. — *De accentuum hebræorum usu et abusu musico*, par *Michel* BECK; Jenæ, 1678. — *Vindiciæ usus Accent. music. et orator.* par *Jo.* FRANK; Wittemberg. 1713, in-4°. — *Accentus Hebræorum ex antiq. usu lectorio vel musico explicati*; ibid., 1715, in-8°. — *De metro Hebræorum antiquo*, par *Conrad-Théophile* ANTON; Lipsiæ, 1770, in-4°. — *Pierre* GUARIN, religieux de la congrégation de Saint-Maur, a donné, dans sa *Grammatica hebraïca et chaldaïca*; Paris, 1726, in-4°., un chapitre intitulé : *De accentibus et de hebræorum accentuum modulatione*. Il y a joint quelques mélodies, dont, selon lui, se servent les juifs allemands, français, italiens et espagnols, mais qui, selon les idées que nous avons sur la musique, sont extrêmement pitoyables. Il y en a un à quatre voix, par quintes et octaves, comme nous en avons plusieurs du neuvième et du dixième siècles. — *Joannes* VALENTIUS, *Hebræorum prosodia*; Paris, 1544. — *Georges* VENSKY, *Réflexions sur les notes et les signes de musique des anciens Hébreux* insérées dans la *Bibliothèque musicale* de MITZLER. — *Essai sur l'art de déchiffrer la mélodie et l'harmonie des anciens chants hébraïques*, écrit en langue allemande et inséré dans le *Nouveau Répertoire de la littérature orientale sacrée*, publié par M. PAULUS.

Sur l'emploi de la musique chez les anciens Hébreux, dans leur

temple et dans les fêtes, on peut consulter : *Paraphrase and annotations upon the book of the psalms*, de *Henri* HAMMOND, où il donne entr'autres une *Dissertation sur l'usage de la musique dans le service divin.* — *J.* LIGHTFOOD en traite de même dans sa *Description of the temple as it stood in the days of our saviour ;* London, 1650, in-4°.; Amstelod., 1686. — *De cantu ecclesiæ veteris et novi testamenti*, par *Jean-André* JUSSOW ; Helmstadt, 1708. — *De Elisæo ad musices sonum propheta*, par *Jean-André* SCHMID ; Helmstadt, 1715, in-4°. — *Arthur* BEDFORT, *Temple musik, or an Essay concerning the method of singing the psalms of David in the temple before the Babylonish captivity ;* London, 1712, in-8°. — *De musica Judæorum in sacris, stante templo adhibita*, par *Jean-Michel* SONNE ; Hafniæ, 1724, in-4°. — *De choreis veterum Hebræorum*, par *Valentin* ROESLER ; Altorf, 1726, in-4°. *De choro cantico, a Davide instituto ut templo inserviret*, par *Mathias* EILSCHOW : Hafniæ, 1732, in-4°. — *De sacræ musicæ præfectis apud Hebræos*, par *Jean-Benjamin* KEMPE ; Dresdæ, 1737, in-4°. — *Specimen musicum pro exercitatione hebraice conjugandi*, par *André* REYHER ; Gotha, 1671, in-4°. — *De organophylacio musico codicis Hebræi*, par *Michel-Henri* REINHARD ; Viteb. 1699, in-4°. — *De musica Davidica itemque discursibus per urbem musica nocturnis*, par *J.-Frédér.* TREIBER ; *Arnstadt*, 1701, in-4°. — *De Saule per musicam curato*, par *Henri* PIPPING ; Witteb. 1688. — *Ragionamente in difesa delle observazioni* del signor Ottavio MARANTA *contra l'Antologia* del signor Fabio CARSELLINI ; Roma, 1713, in-4°. — *De tibicinibus in funere adhibitis*, par *Jean-Joachim* HILLINGER, 1717. — *De cantandi ritu per noctes festorum apud Hebræos*, par *Jean* SCHMIDT ; Lipsiæ, 1738, in-4°. — *De choris festivis, de Musica instrumentali festiva, de Hymnis festivis et de Conviviis festivis aevi antiqui*, par *Sigfrid Caspar* DE ÆMINGA ; Grypsw., 1749, etc. etc.

Il ne reste que des rapports obscurs et insignifians sur la musique des PHŒNICIENS et des autres peuples orientaux. Les premiers inventèrent, dit-on, un instrument nommé *phœnicien*, et un autre appelé *nablum*, que l'on croit être le psaltérion ancien. Ils s'en servoient pour exciter leurs mimes à danser et à sauter, pour célébrer les fêtes de Bacchus. Ils se servoient aussi dans les funérailles d'une certaine flûte longue, qu'ils appeloient dans leur langue GINGROS ou GINGRIA. (*V.* ces mots.)

On attribue aux SYRIENS l'invention du *triangle*, dont la forme s'est conservée jusqu'à nous. Ils avoient aussi des instrumens à cordes et à vent. Certaines courtisanes jouoient de la flûte en se prostituant.

On ne peut pas mettre en doute que la musique n'ait été connue des ASSYRIENS, qui se servoient du *pandore*, instrument à trois cordes ; des BABYLONIENS, chez lesquels le luxe fut excessif ; et des SCYTHES, qui inventèrent le PENTACHORDE (*V.* ce mot), instrument à cinq cordes. Pour en jouer ils se servoient d'une mâchoire de chien au lieu du *plectrum*.

MUSIQUE DES GRECS. Les opinions n'étoient pas très-partagées parmi les Grecs sur l'origine de la musique ; on la regardoit en général comme un don immédiat des dieux, et comme aussi ancienne que la race humaine elle-même. La voix, disent la plupart des anciens philosophes, n'a pas été donnée à l'homme seulement pour exprimer ses pensées, mais encore pour se réjouir au moyen du chant. On n'étoit pas aussi d'accord sur la ma-

nière dont les dieux ont communiqué la musique aux hommes, et sur ceux qui leur ont fait ce don. Hérodote et plusieurs autres auteurs de l'antiquité attribuent la première introduction de la musique à Cadmus et à ses compagnons les *Curètes* ou les *Dactyles Idéens*, qui, dans les cérémonies religieuses, au moyen de leurs tambours, de leurs cymbales, et en frappant ensemble leurs armes en mesure, produisoient, il est vrai, plutôt du bruit que de la véritable musique, mais qui donna cependant la première occasion de cultiver et d'employer cette dernière. Parmi les grandes divinités auxquelles les Grecs attribuoient l'invention de la musique et de certains instrumens, nous trouvons Jupiter, qui, selon Plutarque, enseigna la musique à son fils Amphion. L'invention de la flûte à plusieurs trous est attribuée à Minerve, ce qui suppose cependant qu'auparavant on connoissoit déjà une flûte plus simple, parce qu'il faut beaucoup de réflexion et d'expérience pour trouver qu'au moyen d'un certain nombre de trous, on peut, avec la même flûte, produire l'effet de plusieurs autres de longueur différente. (*V.* Flute et le mot Marsyas dans mon *Dictionnaire Mythologique.*) La syrinx, ou flûte de Pan, composée de plusieurs flûtes de dimensions inégales, paroît, d'après cela, être plus ancienne que la flûte dont l'invention est attribuée à Minerve. (*V.* Syrinx.) Mercure est regardé comme l'inventeur d'une des différentes sortes de lyres (*V.* Lyre); Apollon est appelé de préférence le dieu de la musique; Bacchus n'est pas étranger à cet art, ses fêtes bruyantes offroient de nombreuses occasions de l'exercer; enfin, les Muses sont regardées comme des divinités qui ont non-seulement inventé la musique, mais qui se sont distinguées en la pratiquant; et les mythographes rapportent plusieurs combats musicaux soutenus par ces déesses, ainsi qu'ils attribuent à Apollon de s'être engagé dans plusieurs combats semblables. Pan, les Satyres, les Sirènes sont, parmi les divinités d'un ordre inférieur, celles qui ont le plus de rapport à l'art de la musique. Dans les temps héroïques, Orphée, Amphion, Linus, Musæus, Chiron et d'autres se distinguèrent par leurs talens dans le même art. (*Voyez* ces différens noms dans mon *Dictionn. de Mythologie.*)

D'après Homère, dans les temps héroïques, le poète, le compositeur et l'exécutant étoient toujours réunis dans la même personne. Il en étoit de même des anciens *Bardes* parmi les Celtes, des *Scaldes* en Irlande et dans la Scandinavie, et des *Troubadours* dans le moyen âge. Tous chantoient leurs propres compositions, et jouissoient, comme des personnages qui passoient pour inspirés, d'une grande considération. Cependant cette réunion de la poésie, de la composition musicale, et de l'exécution, et plusieurs autres détails rapportés par Homère, établissent avec assez de probabilité que nous ne devons pas nous faire une grande idée de la musique à ces époques. Au reste, elle paroît avoir été seulement un moyen de donner plus d'harmonie aux vers, que probablement on ne chantoit pas, mais qu'on récitoit ou qu'on déclamoit d'une manière dont nous n'avons plus de notions assez exactes. La réunion de la danse avec le chant, chez les Grecs comme chez les Ægyptiens et les Hébreux, prouve suffisamment que ce qu'Homère appelle *chanter* n'est pas ce que nous désignons par le même mot.

Le nombre des instrumens de musique dont Homère fait mention est très-petit. La Cithare, la Lyre, le Phorminx (*V.* ces mots) sont

les trois noms par lesquels il désigne les instrumens à corde; à de légères différences près, c'étoit le même instrument dont le nom générique étoit *Chelys*. Les cordes étoient faites de boyaux de brebis, et quelquefois de fils de lin. Quant aux instrumens à vent, les poëmes homériques ne font mention que de deux, désignés par les mots AULOS et SYRINX. *Voy.* ces mots.

Cette seconde période de la musique, où le chant étoit accompagné d'instrumens doux, tels que la cithare, la lyre, la flûte, tandis que dans la première ce n'avoient été que le tambour et d'autres instrumens bruyans, paroît avoir duré jusqu'au rétablissement des jeux pythiques, environ 586 ans avant l'ère vulgaire. Le chant étoit alors l'objet principal, et consistoit en une espèce de déclamation qui accentuoit les mots d'une manière plus ferme que dans la vie journalière. La lyre l'accompagnoit pour soutenir, non pas le son de la voix, mais le rhythme des sons. A cette époque il n'y avoit ni dans le chant ni dans l'accompagnement des instrumens, une mélodie telle que nous l'avons dans la musique d'aujourd'hui. Le premier pas que les Grecs firent pour donner à leur musique une plus grande perfection, fut de séparer le chant de l'accompagnement des instrumens, et de confier chaque partie à un individu particulier. Dès qu'un instrument ne devoit pas servir uniquement pour accompagner le chant, dès qu'il devoit aussi se faire entendre seul, il falloit songer à remplacer le vide que laissoit le défaut des paroles chantées, par des sons liés, harmonieux et formant un ensemble propre à fixer l'attention des auditeurs. Il falloit en même temps donner plus d'étendue aux instrumens; c'est ce qu'on fit. Le commencement de cet heureux changement qu'éprouva la musique grecque, coincide avec la seconde pythiade, 580 ans avant notre ère, lorsque *Sacades* parut la première fois pour jouer seul, en public, de la flûte. Après ce premier pas, une quantité d'autres circonstances favorisèrent les progrès qu'on fit dans cette nouvelle route. Les jeux pythiques continuèrent, et les jeux isthmiques, néméens et panathénéens furent rétablis. Une vingtaine d'années après commencèrent enfin les représentations théâtrales, qui furent pour l'art de la musique une école tellement favorable, que bientôt elle put y jouer un des premiers rôles. Elle continua de jouir ainsi d'encouragemens de toute espèce, et d'approcher, sous les auspices les plus heureux, d'une plus grande perfection à laquelle elle fut portée au siècle d'Alexandre, et qu'on pourroit appeler l'âge de la jeunesse de cet art. Les troubles civils qui désolèrent à cette époque la Grèce, et la conquête que les Romains firent bientôt des différens états dont ce pays étoit composé, empêchèrent la musique d'arriver à la perfection à laquelle elle seroit sans doute parvenue sans les obstacles dont nous venons de parler.

Aussi long-temps que la musique conserva parmi les Grecs un caractère simple, grave et majestueux, elle fut consacrée, comme ailleurs, aux dieux et aux héros, mais elle prit insensiblement un autre caractère, et se corrompit avec les mœurs. On vit naître la poésie dithyrambique, la plus licencieuse dans l'expression, dans le rhythme et dans les sentimens. Il lui fallut une musique du même genre, et par conséquent fort éloignée de cette noble simplicité de l'ancienne. Le RHYTHME ou la MESURE (*Voy.* ces deux mots) faisoient le point capital de la musi-

que des Grecs, et en étoient l'ame, tandis que la simple MÉLODIE (*V.* ce mot) n'en étoit, pour ainsi dire, que le corps. Les Grecs indiquoient leurs divers genres de rhythmes par les lettres *alpha* et *beta*. Ainsi ces deux lettres, en réglant la quantité de chaque syllabe, régloient en même temps la mesure ou la durée de chacun des sons qui répondoient à ces syllabes. Ces sons avoient pareillement leurs notes ou caractères, dont l'arrangement formoit une espèce de tablature différente de la nôtre, car les notes des anciens, rangées toutes sur une même ligne, n'exprimoient que la nature ou la qualité des sons. Ces notes étoient les vingt-quatre lettres de l'alphabet grec, entières ou mutilées, simples, doublées ou alongées, et tournées tantôt à droite, tantôt à gauche, ou couchées horizontalement, ou de manière que leurs pointes ou branches fussent tournées vers le haut; enfin, barrées ou accentuées, sans compter l'accent grave et l'accent aigu, qui figuroient aussi parmi ces notes. On peut voir dans les *Commentaires* de MEIBOMIUS *sur Alypius*, tous les détails de ces caractères, qui montent au nombre de 1620. L'art musical devint très-compliqué par le nombre considérable des notes; aussi falloit-il trois ans aux jeunes gens pour l'apprendre, ainsi que PLATON nous en assure dans son *Livre des Loix*. Il ne nous resteroit absolument rien qui pût nous donner une idée de la musique des anciens, sans les recherches savantes de M. Burette; on lui doit une connoissance plus exacte des quatre seuls morceaux où la musique grecque s'est trouvée notée avec les paroles. Ils sont imprimés dans le tome v des *Mémoires de l'Académie*, et ont été publiés d'après lui par LABORDE, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*; Paris, 1780, 4 volumes in-4°. Ils consistent dans trois hymnes adressés, le premier, à Calliope, le second à Apollon, et le troisième à Némésis. On les trouve dans une édition toute grecque des poésies d'Aratus, qui parut à Oxford en 1672. Le manuscrit précieux sur lequel cette édition fut faite, avoit été trouvé en Irlande dans les papiers du fameux Usserius. Burette croit être sûr que le chant de ces hymnes est composé sur le mode lydien et dans le genre diatonique. *Vincent* GALILÉE, dans son *Dialogo della musica antica*, imprimé à Florence en 1581, avoit publié ces mêmes hymnes avec leurs notes grecques. Ces trois hymnes se trouvent aussi à la fin d'un manuscrit grec de la Bibliothèque impériale, où sont les traités de musique d'Aristide Quintilien et du vieux Bacchius. Des quinze sons qui composoient le système de l'ancienne musique, il n'y en a que dix qui soient employés dans la modulation de ces trois hymnes, et ce sont les dix plus bas; cependant il s'y trouve onze notes, parce que deux de ces notes, le T et l'E servent à désigner le même son en deux endroits différens. On a observé que le chant de ces hymnes ressembloit beaucoup par sa simplicité au plain-chant de nos églises.

Outre ces trois hymnes dont Burette a donné l'explication la plus satisfaisante, nous lui devons encore d'avoir éclairci le fragment de musique ancienne que le Père Kircher découvrit dans le monastère de Saint-Sauveur, près le port de Messine. Ce fragment offre les huit premiers vers de la première ode pythique de Pindare, accompagnés de notes de musique, qui sont les mêmes qu'Alypius attribue au mode lydien. De ces huit vers, les quatre premiers forment un chant suivi et terminé, qui est indiqué par les notes destinées à la musique vo-

cale, ce qui prouve que le chant de ces quatre vers s'exécutoit par une ou plusieurs voix. Les quatre derniers composent une seconde suite de chant; et sur les paroles de chaque vers, sont écrits les caractères particuliers à la musique instrumentale, ce qui fait voir que ce second chant étoit non-seulement exécuté par des voix, mais encore accompagné de cithares, qui jouoient à l'unisson ou à l'octave. Le chant de ces huit vers est des plus simples, et ne roule que sur six sons différens.

A la suite de ces quatre morceaux de musique ancienne, Laborde, dans son ouvrage indiqué plus haut, a donné le tableau de tous les caractères avec lesquels les Grecs exprimoient les sons de leur musique, relativement à leur intonation ou à leur différence du grave à l'aigu. Ce tableau contient les trois qu'avoit faits pour chaque genre *Marc* MEIBOMIUS, le même qui publia une belle édition des *Sept auteurs grecs sur la musique des anciens;* Amsterdam, 1652, 2 vol. in-4°. Il y a joint une traduction latine, et des notes savantes et judicieuses. Ce sont là jusqu'à présent les seuls débris qui nous soient restés de cette musique si vantée par tous les anciens. Ces fragmens, dans l'état où nous les avons, ne font pas même soupçonner qu'elle ait pu mériter tant d'éloges. Il seroit à desirer que les fouilles qui se continuent à Herculanum et à Pompeii fournissent des monumens plus favorables à la musique ancienne. Du reste, aucun peuple n'eut pour la musique plus d'estime que les Grecs. On sait qu'elle étoit chez eux une partie essentielle de l'éducation. Au rapport de Plutarque, les anciens philosophes mettoient entre les mains de leurs dieux ou de leurs simulacres divers instrumens de musique, parce qu'ils ne concevoient pas d'occupation plus digne de la divinité que cet art. On lit par-tout que les législateurs et les philosophes étoient poëtes et musiciens. L'enthousiasme des Grecs pour l'art musical, alloit jusqu'à lui attribuer des effets merveilleux, par exemple, de guérir plusieurs maladies, même de chasser la peste. Burette, dans un savant mémoire inséré au tom. v des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, a réfuté suffisamment toutes les absurdités que les auteurs les plus judicieux de l'antiquité racontent à ce sujet. On retrouve au reste dans l'histoire de la musique moderne, des faits également surprenans. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, et les calmoit par le mode lydien, une musique moins ancienne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Eric, roi de Danemarck, une telle violence, qu'il tuoit ses meilleurs et ses plus fidèles domestiques. Nous renvoyons d'ailleurs à ce que nous avons dit plus haut (*Voy.* page 507.) sur les effets surprenans, que la musique a quelquefois produits, et qui souvent peuvent s'expliquer par les loix de la physique.

Quant aux effets miraculeux que les auteurs anciens attribuent souvent à la musique des temps les plus reculés, où l'on voit Thaletas de Crète délivrer les Lacédémoniens de la peste au moyen de la musique, nous ajouterons encore quelques observations. Ce qu'on nous rapporte des effets les plus surprenans appartient aux temps fabuleux; à mesure que l'art se perfectionna, il ne fut plus question de pareils effets, c'est-à-dire, qu'à mesure que les hommes devinrent plus instruits, ils voyoient les choses sous leur véritable point de vue, et ne trouvèrent plus rien de miraculeux dans les effets de la musique. Elle fut employée dans les temps les plus

reculés comme un moyen d'instruction, par des chants dont le contenu avoit rapport aux devoirs de la vie. Les effets de ces chants étoient donc probablement dûs plutôt à la poésie qu'à la musique. La réunion de l'une et de l'autre étoit cependant désignée sous le nom de musique, et de là vient l'erreur dont il est question. La musique étoit alors si peu connue, que le plus mauvais instrument, la mélodie la moins harmonieuse, excitoit déjà l'admiration; et lorsqu'elle fut employée à répandre des leçons utiles, ses effets ne pouvoient être que salutaires. Nous pouvons encore voir des exemples de ce genre. Dans les campagnes éloignées des villes, l'instrument le moins agréable suffit quelquefois pour rassembler et amuser tout un village. La musique étoit d'ailleurs très-simple dans ces temps reculés; les vers étoient seulement récités, et on pouvoit les comprendre aussi facilement qu'un discours ordinaire; ce n'étoit qu'un discours musical ou en récitatif, et les sujets que les poètes-musiciens traitoient étoient de nature à intéresser tout le monde. La musique des Grecs étoit donc une musique populaire, et le plaisir, ainsi que l'impression qu'elle faisoit, doivent être attribués, non pas à son excellence, mais à l'intérêt qu'on y prenoit généralement.

Les Grecs modernes aiment encore la musique autant que leurs ancêtres; mais ils ne s'y livrent jamais au point d'en faire leur occupation principale. Ils ne s'en occupent que comme amateurs: aussi la musique ne peut jamais être portée chez eux à un certain degré de perfection. La véritable théorie de la musique leur est absolument inconnue, et la même chose peut se dire des Turcs; ils se contentent d'apprendre par cœur les chansons qu'ils chantent ou dont ils jouent les airs sur quelqu'instrument. Ceux qui sont assez habiles pour inventer de nouveaux airs, ont infiniment de peine à les faire apprendre à d'autres. Rarement on rencontre parmi eux quelqu'un qui sache noter un air: et lorsqu'il s'en trouve un assez habile pour cela, sa méthode est de sa propre invention, et n'est comprise que par lui-même. Ils n'ont pas de règle générale et commune à tous. L'étude de la musique se borne à répéter les airs qu'on veut jouer, jusqu'à ce que chacun les sache par cœur. Lorsqu'ils jouent ensemble, ils exécutent la même partie; ils ignorent l'harmonie qui résulte de la diversité des instrumens et des voix. Les Grecs modernes ne se servent pas de notes semblables à celles en usage parmi les Européens; ils n'emploient pas non plus les lettres de l'alphabet comme leurs ancêtres; mais plus souvent ils se servent des accents, et cette manière de noter la musique a l'inconvénient qu'ils ne peuvent pas indiquer la durée de chaque note, mais seulement sa position dans la gamme. Ils conviennent eux-mêmes qu'ils ont perdu le rhythme ou la mesure musicale; ce qu'ils désignent aujourd'hui par ce mot, n'est que le mouvement de la mélodie. Guys, dans son *Voyage littéraire de la Grèce; François-Joseph* Sulzer, dans son *Histoire de la Dace transalpine* (en allemand); Vienne, 1781, 3 vol. in-8°., ont donné quelques échantillons de la musique des Grecs de nos jours, qui suffisent pour faire voir qu'elle est encore dans l'état de l'enfance. Ce dernier auteur croit même que la musique, tant vantée des anciens Grecs, ne valoit guère mieux.

Outre les deux auteurs cités, Guys et Sulzer, on trouve encore des détails sur la musique des Grecs modernes dans les ouvrages suivans: Leo Allatius, *de Melodis*

Græcorum. — Doni, *Discorso del conservare la salmodia de' Greci recandola nella nostra intavolatura*, dans le deuxième volume de ses Œuvres. — Crusius, à la p. 197 de sa *Turco-Græcia*; — *Wolfgang* Gundling, dans ses notes sur l'ouvrage de Zialowsky, intitulé : *Delineatio ecclesiæ orientalis græcæ*; Nurnberg, 1681, in-8°. — Montfaucon, dans le dernier chapitre du troisième livre et le troisième du cinquième livre de sa *Palæographie grecque*, etc. etc.

Nous terminerons cet article par l'indication des principaux ouvrages à consulter sur la musique des Grecs. Le recueil le plus considérable d'auteurs grecs sur la musique, est celui publié par *Marc* Meibom, sous le titre : *Antiquæ musicæ auctores septem*, græcè et latinè; Amst., 1652. Il contient les écrits suivans : Aristoxeni *Harmonicorum elementorum* libri III; Euclidis *Introductio harmonica et sectio canonis*; Nicomachi *Geraseni Pythagorici harmonices manuale* libri II; Alypii *Introductio musica* : cet ouvrage contient une explication détaillée des caractères ou notes de musique des anciens Grecs; Gaudentii, *Philosophi, harmonica introductio*; Bacchii, *Senioris, introductio artis musicæ*; Aristidis Quintiliani, *de Musicâ*, libri III; un appendix de ce recueil contient : *Martiani Min. Felicis* Capellæ, Afri Carthaginensis, *de Musicâ*, libri IX. — *John* Willis, professeur de mathématiques à Oxford, publia encore un autre recueil, contenant : *Claudii* Ptolemæi, *Harmonicorum*, libri III; Porphyrii, *in harmonicâ Ptolemæi commentarius*; *Manuelis* Bryennii, *Harmonica*. — Deux collections semblables, publiées antérieurement par Gogavinus et *Joh.* Meursius, ont perdu de leur importance par celles de Meibom et de Willis. — Barlaam, moine originaire de la Calabre, et qui a vécu vers l'an 1330, a écrit des *scholia in Ptolemæi libros harmonicorum*, qui ont été imprimés à Venise. Dans les *Variæ historiæ* d'Ælien, on trouve plusieurs chapitres relatifs à la musique des anciens Grecs; tels sont les chapitres 32, 33 et 43 du troisième livre; 2 et 15 du quatrième; le deuxième chapitre du huitième livre; 36 et 38 du neuvième, le chapitre 50 du douzième livre; 21 et 25 du treizième, et les chapitres 14 et 23 du quatorzième livre. — Parmi les ouvrages d'Aristote, il y en a également plusieurs relatifs à la musique; tels sont un fragment de l'ouvrage *de Audibilibus*; la dix-neuvième section de ses problèmes : les chapitres 3, 5, 6 et 7 du huitième livre de ses *Politica*. — Dans le troisième volume, p. 397 des *Auteurs sur la Musique sacrée*, publiés par l'abbé *Gerbert*, on trouve *Ars psallendi aut cantandi Græcorum*. — Dans le quatorzième livre des *Deipnosophistes* d'Athénée, se trouvent également plusieurs chapitres sur la musique; tels sont : liv. I, chap. 7 et 13; liv. III, chap. 25, 26; livre IV, chap. 1; livre VI, chap. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, etc. — Heronis *Spiritalia*; dans cet ouvrage on trouve la meilleure description de l'orgue hydraulique, corrigée par Ctesibius; Héron a vécu à Alexandrie environ deux siècles avant l'ère vulgaire. — Dans l'*Harmonides*, les *Dialogues des Dieux* et l'ouvrage sur *la Danse* de Lucien, dans la *Description de la Grèce* par Pausanias, dans l'*Onomasticon* de Pollux, dans l'ouvrage de Stephanus Byzantinus, *de Urbibus*, dans le *Dictionnaire* de Suidas, dans Photius enfin, on trouve beaucoup de détails sur la musique des Grecs, et dans ce dernier ouvrage l'explica-

tion de beaucoup de termes techniques de la musique. — Le traité de PLUTARQUE *de Musica*, est le seul ouvrage *historique* sur la musique des Grecs qui nous soit parvenu de l'antiquité. Il a été traduit dans presque toutes les langues modernes; la meilleure traduction française est celle que BURETTE a fait insérer, avec des remarques critiques, dans le dixième volume des *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, sous le titre de *Dialogue sur la Musique*. — *Mich.* PSELLI *de Musica compendium exactissimum*, *interprete Lamberto Alardo*, se trouve à la fin de son traité *de Veterum musica*, 1636, in-12. — Consultez encore SEXTUS EMPIRICUS *adversus Musicos*, c'est le sixième livre de ses Œuvres.—THEONIS *Smyrnæi*, Platonici, *eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio*; Paris, 1644, in-4°. Dans cet ouvrage, il y a aussi un Traité en soixante-un chapitres sur la musique. — Outre les auteurs cités, on trouve encore occasionnellement beaucoup de détails sur la musique dans CLÉMENT *d'Alexandrie*, DIODORE *de Sicile*, DIOGÈNE *de Laerte*, HÉRODOTE, IAMBLICHUS, MAXIME *de Tyr*, STRABON, POLYBE, DENYS d'*Halicarnasse*, PLATON, etc. etc.

Parmi les auteurs modernes qui se sont occupés spécialement de la musique des anciens Grecs, on peut citer *Lambertus* ALARDUS, *de Veterum musicâ*. — *Andr. Math.* AQUAVIVA, *Commentaire* sur les vingt-deux derniers chapitres du premier livre de l'ouvrage de *Plutarque*, intitulé : *De Virtute morali*; Naples, 1526, in-fol. — *Joh. Albert.* BANNUS, *Deliciæ musicæ Veteris*; le même a encore écrit : *Dissertatio epistolica de musicæ naturâ, origine, progressu, et denique studio benè instituendo*. — *Entretiens sur l'état de la musique grecque, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, par l'abbé BARTHÉLEMY; Paris, 1777, in-8°. — *Histoire générale, critique et philosophique de la musique*, par BLAINVILLE; Paris, 1767, in-4°. — *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, et en quoi consiste sa beauté*, par BONNET; Paris, 1715, in-8°.; édition augmentée, 1725, 2 vol. in-8°. — *Historia musica*, par BONTEMPI; Perugia, 1695, in-fol. — *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, par DE LA BORDE; Paris, 1780, 4 vol. in-4°. — Le jésuite *Guillaume-Hyacinthe* BOUGEANT inséra dans les *Mémoires de Trévoux*, juillet 1725, tom. XLIX, *de nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins*, pour réfuter la *Dissertation* de BURETTE *sur la Symphonie des Anciens*, insérée dans le quatrième volume des *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*. — Ce dernier académicien publia encore, dans les tomes V, VIII, X, XIII, XV et XVII, plusieurs autres Mémoires excellens, relatifs à la musique des Anciens, et particulièrement des Grecs. — BURNEY a consacré à la musique des Grecs, six chapitres de son *Histoire générale de la musique* (en anglais); Londres, 1776 et 1782, 2 vol. in-4°. — *Sethus* CALVISIUS, *de initio et progressu Musices*; Lips. 1600, in-4°. Ce petit Mémoire contient les faits principaux, relatifs à l'*Histoire de la musique*, bien disposés et développés avec justesse. — *Pedro* CERONE, de Bergame, musicien de la chapelle du roi de Naples, a publié *El Melopeo y Maestro, Tractado de Musica theorica y practica*, etc.; Naples, 1613, in-fol. Cet ouvrage précieux et rare réunit toute l'érudition musicale des ouvrages précédemment publiés par *Boethius*, *Franchinus*, *Glareanus*, *Zarlino*,

Salinas, *Artusi*, *Galilei*. Il est divisé en vingt-deux livres, dont le second contient plusieurs chapitres consacrés à la musique des Grecs. — *Dialogue sur la Musique des Anciens*, par l'abbé DE CHATEAUNEUF; Paris, 1725, in-12; à l'occasion de cet ouvrage, parurent, dans la *Bibliothèque française*, t. v, des *Observations sur la musique, la flûte et la lyre des Anciens*. — *Edmund* CHILMEAD, *de Musicâ antiquâ græcâ*, 1672; se trouve joint à l'édition d'*Aratus*, publiée à Oxford. — *Jo. Bapt.* DONIUS, *de Præstantiâ musicæ Veteris*, libri III, *in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus accuratè inter se conferuntur, adjecto ad finem Onomastico selectorum vocabulorum ad hanc facultatem cum elegantiâ et proprietate tractandam pertinentium*, dans le premier volume de ses Œuvres; dans le second volume, il a encore donné sur ce sujet : *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene*. — *Franchini* GAFORI, *de Harmoniâ musicorum instrumentorum*; Mediolani, 1518, in-fol., est consacré presqu'uniquement à développer et à discuter la doctrine musicale des anciens harmonistes grecs, du moins de ceux qu'il pouvoit connoître de son temps. Dans un autre ouvrage, *Practica musicæ utriusque cantus*; Milan, 1496, in-fol., et Brescia, 1502, in-fol. il avance entr'autres que les Grecs ont déjà connu le contrepoint. La même proposition a encore été avancée depuis par un Espagnol, *D. Antonio* EXIMENO, dans un ouvrage intitulé : *Dell' origine, e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, de cadenza, e rinnovazione*, Rome; 1774, in-4°. L'opinion contraire est soutenue par GLAREANUS, dans son *Dodecachordon*; Basle, 1547, in-fol.; par KEPLER, dans son *Harmonica mundi*; Lincii, 1619, in-fol. — L'excellent ouvrage de l'abbé GERBERT, *de Cantu et Musica sacra*, contient aussi plusieurs chapitres sur la musique des Grecs. — La plus grande partie du premier volume de l'ouvrage de *John* HAWKINS, intitulé : *A general history of the science and Practice of Music*; Lond. 1776, in-4°., est également consacrée à la musique des Grecs, et contient des extraits étendus des anciens auteurs qui ont écrit sur la théorie de la musique. — La *Musurgia universalis* d'*Athanasius* KIRCHER; Rom. 1650, 2 vol. in-fol., sera toujours un recueil précieux de bons matériaux. — *Oliverius* LEGIPONTIUS, *de Musicâ, ejusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus, et studio benè instituendo*. — *Alexander* MALCOLM, *A treatise of music, speculative, practical and philosophical*; Edinburg. 1721, in-8°. Le quatorzième chapitre de cet excellent ouvrage traite en particulier de notre objet. En 1779, on en a publié un extrait, où l'on a conservé presque tout ce qui concerne la musique des Grecs. — *Fred. Guill.* MARPURG, *Introduction critique à l'histoire et à la doctrine de la musique ancienne et moderne*, avec huit gravures; Berlin, 1759, in-4°., traite principalement de l'histoire et du caractère de la musique grecque. — *Giumbatista* MARTINI, *Storia della musica*, 3 vol. in-4°., 1757, 1770 et 1781, contient beaucoup de chapitres relatifs à la musique des Grecs. — *Marin* MERSENNE, dans son ouvrage écrit d'abord en français sous le titre d'*Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*; Paris, 1636, et publié en latin sous celui-ci : *Harmonicorum libri XII, in quibus agitur de sonorum naturâ, causis et effectibus, de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque to-

tius harmonicis instrumentis ; Paris, 1652, in-fol., contient une très-vaste érudition musicale surtout aussi relativement à la musique des Grecs et aux instromens de musique en général. L'auteur pense que les Grecs n'ont pas connu l'harmonie ; il croit cependant que leur musique peut avoir été plus belle que la nôtre. — *Michael* PRÆTORIUS, *Syntagma musicum ;* Wittenb. 1614 et suiv., in-4°. — RICCIUS, *Dissertatio de Achille Cithara canente, veterique Græcorum musicâ*, dans le second volume de ses *Dissertationes homericæ ;* Florent. 1741, in-4°. Dans le troisième volume il a encore donné *Dissertatio de musicâ virili et effeminata Græcorum, nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus.* — ROUSSIER, *Mémoire sur la musique des Anciens*, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systêmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Ægyptiens, et celui des Modernes ; Paris, 1770, in-4°. A l'âge de vingt-cinq ans, l'auteur n'avait encore aucune connoissance de la musique ; malgré cela, à en croire La Borde, il devint, cinq années après, un des auteurs les plus distingués sur la musique. — *D. Giovenale* SACCHI, *della natura, e perfezione della antica musica de' Greci, e della utilità chi ci potremmo noi promettere della nostra applicandola secundo il loro esempio alla educazione de' Giovani ;* Milan, 1778, in-8°. Cet ouvrage contient d'excellentes choses ; il seroit encore plus utile si l'auteur n'étoit pas trop enthousiaste de la musique des Grecs. — Un autre ouvrage excellent sur cette matière est celui de *Franciscus* SALINAS, intitulé : *De Musicâ, libri VII, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad harmoniam, quam quæ ad rhythmum pertinent juxtà sensus rationis judicium ostenditur ac demonstratur ;* Salmanticæ, 1577, in-folio. — L'ouvrage du poète et naturaliste anglais, *Benjamin* STILLINGFLEET, intitulé : *Principles and Power of harmony*, est un commentaire du *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia ;* Padoue, 1754, in-4°., par TARTINI, qui est de l'opinion de ceux qui soutiennent que les Grecs n'avoient aucune connoissance du contrepoint ; Stillingfleet cherche à soutenir l'opinion contraire. — *Zaccaria* TEVO, religieux cordelier sicilien, qui s'est distingué comme musicien à Venise, a traité de la musique grecque dans les deux premières parties de son ouvrage : *Il musico testore*, 1706, in-4°. — *Georgius* VALLERUS, *Meletema de antiquâ et medii ævi musicâ ;* Upsal, 1706, in-12. — *Gerhard. Ioh.* VOSSIUS a traité de la musique des Grecs dans les quatre ouvrages suivans : *De quatuor artibus popularibus, Grammatice, Gymnastice, Musice et Graphice ;* Amsterd. 1650, in-4°. — *De universæ matheseos naturâ et constitutione ;* Amst. 1650, in-4°., dans les chapitres 19, 20, 21, 22 et 59. — *De artis poeticæ naturâ et constitutione ;* Amst. 1647, in-4°. — *Poeticarum institutionum*, libri III ; Amst. 1647, in-4°. Dans ce dernier ouvrage, il considère la musique des Grecs dans ses rapports avec la poésie et les représentations théâtrales. — *Gioseffo* ZARLINO, maître de chapelle à Saint-Marc, à Venise, parle de la nature de la musique grecque dans plusieurs endroits d'un ouvrage intitulé : *Istitutioni harmoniche, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'istorici e di filosofi ;* Venez. 1562, in-fol. — Deux autres de ses ouvrages, *Dimostrationi armoniche ;* Venez. 1571, in-fol., et ses *Sopplimenti musicali ;* Venez. 1588, in-fol.,

contiennent aussi beaucoup de détails intéressans sur la musique des Grecs. Zarlino a été un des premiers qui dès le seizième siècle, a reconnu l'insuffisance de la théorie musicale des Grecs, et qui a cherché à la corriger.

Sur ce qui concerne l'harmonie de la musique grecque, on peut consulter utilement : *Mémoires sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des Modernes*, par de La Borde, *avec les observations de* Vandermonde, *et des remarques de l'abbé* Roussier; Paris, 1781, in-4°. — *Ercole* Bottrigari, *il Patrizio, overo de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione;* Bologna, 1593, in-4°. — *Dissertation du P.* Cerceau, jésuite, *adressée au P.* Sanadon, *où l'on examine la traduction et les remarques de M.* Dacier, *sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétrachorde chez les Grecs*, dans les Mémoires de Trévoux, t. LII. — Dans les volumes suivans, il y a encore plusieurs autres Mémoires qui se rapportent à celui qu'on vient de citer. — Doni a inséré dans ses Œuvres plusieurs dissertations sur cette matière; savoir : *Trattato sopra il genere enarmonico*, tom. I, p. 279 et suiv. — *Discorso del sintono di Didimo, e di Tolomeo, ib.*, p. 349. — *Discorso del diatonico equabile di Tolomeo.* — *Discorso quale spezie di diatonico si usasse dagli Antichi, e quali oggi si pratichi, ib.*, p. 356. — *Progymnastica musicæ pars Veterum restituta et ad hodiernam praxin redacta*, libri II, *ib.* p. 205. — *John Christoph* Pepusch, et son élève *John* Keeble, font le plus grand éloge de la musique grecque; le premier, dans une lettre à M. *Abraham* de Moivre, insérée dans la première partie du quarante-quatrième volume des *Transactions philosophiques*, pour l'année 1746, sous le titre : *Of the various genera and species of music among the Ancients, with some observations concerning their Scale.* — Le second, dans un ouvrage intitulé. *The theory of harmonics, or an illustration of the grecian harmonica;* Lond. 1784, grand in-4°. — Dans le quarante-unième volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*, il y a un Mémoire de Rochefort, intitulé : *Recherches sur la symphonie des Anciens;* il pense que les Grecs, sans avoir porté aussi loin que les Modernes la connoissance du contrepoint, la possédoient cependant mieux qu'on ne croit communément. — *An Explanation of the modes or tones in the ancient Grecian music*, par Stiles, dans la seconde partie du cinquante-unième volume des *Transactions philosophiques*, pour l'année 1760. — L'ouvrage, dans lequel on a traité avec le plus de détail du genre enharmonique, est celui de *D. Nicola* Vincentino, intitulé : L'*antica Musica, ridotta alla moderna prattica, con le dichiar azioni e con gli Essempi dei tre generi, con de loro spezie, e con l'invenzione d'un nuovo Strumento nel quale si contiene tutta la perfetta musica;* Rom. 1557, in-fol. — Forkel, dans le premier volume de son *Histoire de la Musique* (en allemand); Léips. 1788 et suiv., in-4°. — Kalkbrenner, *Histoire de la Musique;* Paris, 1802, in-8°., etc. etc.

Comme une grande partie des ouvrages indiqués ci-dessus traite en même temps de l'histoire générale de la musique, cette liste servira à la fois d'indication pour les auteurs à consulter sur l'histoire de la musique en général.

Parmi les écrits sur le chant et la musique théâtrale des Grecs, nous citerons les suivans : *Sur les accens de la langue grecque*, par

l'abbé ARNAUD, dans le trente-deuxième volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres.* — *Steffano* ARTEAGA, dans son ouvrage intitulé : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, 2 vol.; Venez., 1785, in-8°., traite de notre sujet, sur-tout dans les troisième et douzième chapitres. — Du Bos s'en occupe aussi dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* — Le P. BOUGEANT, jésuite, a inséré dans le soixante-huitième volume des Mémoires de Trévoux, une *Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains.* — Le second volume des Œuvres de DONI contient plusieurs Mémoires sur ce sujet; savoir : *Trattato della musica scenica.* — *Se le azioni dramatiche se rappresentavano in tutto o in parte.* — *Del modo tenuto dagli Antichi nel rappresentare le tragedie e commedie.* — *Sopra la Rapsodia.* — *Sopra il mimo antico.* — *Sopra la musica scenica.*—*Discorso della Ritmopeia de versi latini, e della melodia de' cori tragici, etc. etc.* — DUCLOS, *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale et sur celui de noter la déclamation qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains*, dans le tome XXI *des Mémoires de l'Académie des Inscriptions.* — HEEREN, *De chori Græcorum tragici naturâ et indole ;* Goetting. 1784, in-4°. — MENETRIER, *Des Représentations en musique, anciennes et modernes ;* Paris, 1681, in-12, etc. etc.

Quelques auteurs ont traité spécialement de la différence entre la musique des Anciens et celle des Modernes; tels sont : ARTUSI, de Bologna, *Delle imperfettioni della moderna musica, ragionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni Compositori ;* Venise, 1600, in-fol. Le titre fait assez connoître son opinion. — *Examen d'un passage de Platon sur la Musique*, par l'abbé FRAGUIER, dans le troisième volume des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres.* — *Dialogo della musica antica e della moderna*, par *Vincentio* GALILEI ; Fiorenza, 1581 et 1602, in-folio. — *Girolamo* MEI, noble Florentin, a publié à Venise, en 1602, un *Discorso sopra la Musica antica e moderna*, in-4°. ; et, selon LA BORDE, il est l'auteur d'un très-bon ouvrage, *de Modis musicis*, qui n'a pas été imprimé. — *Charles* PERRAULT, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris, 1693, in-8°., donne la préférence à la musique moderne. — *Franc.* PROVEDI, *Paragone della Musica antica, e della moderna*, dans le cinquantième volume de la *Raccolta d'opusculi scientifici e filologici ;* Venez. 1754, in-8°. — *De proportione Musica Veterum et nostra*, par *Jean* RIEMER ; Halle, 1673. — Dans son *Essay upon the ancient and modern Learning, sir William* TEMPLE préfère aussi la musique ancienne à la musique moderne. L'opinion contraire a été établie par *John* WALLIS, dans son *Appendix de Veterum Harmonicâ ad hodiernam comparatâ*, à la suite de son édition de *Ptolémée*, 1682, in-4°., et 1699, in-fol., et dans un Mémoire intitulé : *On the strange effects reported of music in former times*, insérée dans les *Transactions philosophiques*, n°. 243, août 1698.

L'explication des termes techniques de la musique des Grecs, se trouve dans le *Dictionnaire de Musique de Brossard ;* Amsterdam, sans date, in-8°. — Le *Glossarium mediæ et infimæ Græcitatis* de DU CANGE ; — le *Musical Dictionary* de *James* GRASSINEAU ; Londres, 1740, in-8°., qui n'est en grande partie qu'une tra-

duction du Dictionnaire de BROSSARD. En 1769. ROBSON a publié un supplément de ce dictionnaire, extrait de celui de Rousseau. — Dans le *Lexicon græco-latinum* de *Hadrianus* JUNIUS; Antverp. 1583, on trouve de ces explications aux articles : *Musica instrumenta eoque spectantia*, et *Artium nomina*. — *Jo. Bapt.* MARTINI, *Onomasticum, seu Synopsis Musicarum græcarum atque obscuriorum vocum, cum earum interpretatione ex operibus J. Bapt.* DONII, se trouve dans les Œuvres de DONIUS, tom. II, p. 268. *Mathias* MARTINIUS, *Lexicon philologicum*; Brem. 1623, in-fol. — Le *Dictionnaire de Musique*, par WALTHER (en allemand); Leips. 1732, in-8°., et celui de J. J. ROUSSEAU.

MUSIQUE CHEZ LES ROMAINS. Les Romains furent d'abord trop barbares et trop guerriers pour cultiver les arts, et sur-tout la musique qui ne touche que les ames sensibles. La première musique leur vint, à ce qu'on prétend, des Etrusques, mais informe, grossière, et sans aucun principe. Selon Denys d'Halicarnasse, Remus et Romulus, ayant été élevés chez Faustulus, y apprirent la littérature, les armes et la musique. Le même historien assure que les Arcadiens apportèrent les premiers en Italie les lettres grecques et la musique instrumentale, qui se bornoit alors à des airs joués sur une espèce de lyre, et sur deux instrumens appelés le *trigon* et le *lydien*. Avant ce temps, on ne connoissoit en Italie que les pipeaux des bergers. Sous Romulus, ou peu après lui, dans les sacrifices qu'on faisoit à Cybèle, on jouoit de la flûte et des cymbales. Numa Pompilius choisit parmi les patriciens douze jeunes hommes d'une belle figure, et les nomma *Saliens*. Leurs fonctions étoient de danser et de *chanter des hymnes* en l'honneur du dieu de la guerre. Servius Tullius ordonna que deux centuries entières seroient composées de trompettes et de joueurs de cors. On trouve dans les loix des douze tables, instituées l'an 302 de Rome, que le maître des funérailles pouvoit y employer dix joueurs de flûte. Ce ne fut guère que vers l'an 415, que l'institution des jeux scéniques, mit, en quelque sorte, la musique en honneur. Au rapport d'Horace, Lucius fut le premier qui, vers l'an 510, inventa à Rome une comédie, qui ne consistoit alors qu'à réciter des vers sur le théâtre, et à être accompagné par des joueurs de flûte, puis ensuite par des joueurs d'instrumens à cordes. Sous le consulat d'Emilius, l'an de Rome 560, la musique parut avec plus d'éclat, et elle fut introduite dans les festins. On accorda alors des priviléges aux musiciens de tous les pays qui viendroient s'établir à Rome. Peu de temps après, Manlius, pour rendre son triomphe plus magnifique, fit venir de différens pays, mais sur-tout de la Grèce, les musiciens les plus fameux. La musique contribuoit toujours en grande partie à la splendeur des fêtes et des sacrifices. César donna la première naumachie, sur le lac Fuccin, près de Rome. On a dit qu'il y avoit à ce spectacle plusieurs milliers de musiciens et musiciennes qui chantoient et jouoient des instrumens. A la pompe funèbre de ce dictateur, les musiciens jetèrent sur son bûcher tous leurs instrumens, et les trophées dont on avoit coutume d'embellir les théâtres. Quoiqu'Auguste n'ait pas été amateur de musique, son règne ne fut pas cependant défavorable à cet art. Il regarda les spectacles comme un excellent moyen de distraire et de contenir le peuple. Non-seulement il donna souvent de pareilles fêtes, mais il ordonna encore que toutes les pièces de théâtre et de

musique, avant d'être exécutées en public, seroient examinées et approuvées par des magistrats particuliers appelés *Ædiles*. C'est du temps d'Auguste que date l'usage de témoigner sa satisfaction ou son mécontentement par des applaudissemens ou des sifflets. Il récompensa ceux qui dans les spectacles publics surpassoient les autres, et il étoit le premier à témoigner sa satisfaction par des applaudissemens. Il paroît avoir fait grand cas, et pris un soin particulier, de la beauté de sa voix. Dans un âge avancé il prit un musicien pour régler ses tons et les inflexions de sa voix, afin de donner par-là plus de grace à ses harangues. Sa mort fut l'époque de la décadence de la musique; Tibère, à cause d'un meurtre commis dans le théâtre, exila les musiciens, les comédiens, et même beaucoup de spectateurs. Rome devint depuis cette époque un séjour aussi triste qu'il avoit été auparavant agréable. Tibère cependant étoit amateur de musique, et s'en occupa souvent, non pas à Rome, mais dans l'île de Caprée. Caligula fit revenir à Rome les musiciens et les comédiens, et les combla de bienfaits. Les historiens rapportent que lui-même chantoit fort bien. Son favori étoit un certain *Nestor*, qu'on regardoit comme bon acteur et bon chanteur. Il fit venir d'Asie beaucoup de musiciens, pour exécuter à Rome de la musique selon l'usage de leur pays. Il avoit la bizarrerie de vouloir être regardé comme Apollon, à cause de sa belle voix, et dans une fète il se fit dorer la barbe pour mieux ressembler au dieu de la musique. Dans un festin qu'il donna à toutes les divinités du Parnasse, il fit faire à chacune d'elles une musique particulière. Claude, qui lui succéda, protégea aussi les musiciens; il leur distribua, non-seulement les prix accoutumés, mais même des couronnes d'or; cependant il préféra les combats des gladiateurs aux pièces de théâtre. Dans un combat naval dont ce prince donna le spectacle, on vit sortir du fond du lac Fuccin, où il eut lieu, un grand triton argenté ayant une conque à la main, dont il sonna pour donner le signal du combat, aussi fortement, assure-t-on, que l'auroient pu faire quatre trompettes. Il resta sur l'eau tant que dura l'action, sonna encore sa conque pour les vainqueurs, et se précipita ensuite dans les eaux du lac. Néron rendit à la musique toute sa splendeur, en la cultivant lui-même comme un homme de l'art. Il avoit une belle voix, chantoit bien, et jouoit de la lyre et de la cithare de manière à disputer les prix des jeux publics. Il passoit la plus grande partie de son temps à prendre des leçons de *Terpnus*, le plus habile joueur de cithare et de lyre de son temps, qu'il fit loger dans son palais. Dans la troisième année de son règne, il fit son premier coup d'essai sur le théâtre de Naples, et s'acquit dans cette ville une telle réputation, qu'il y vint des musiciens de toutes les contrées pour juger et admirer ses talens. Il en retint cinq mille à son service, leur donna un uniforme, les paya bien, et leur apprit comment il vouloit être applaudi. Après son retour de Naples, le peuple de Rome avoit un si grand desir de l'entendre aussi chanter en public sur le théâtre, qu'un jour on l'arrêta dans la rue, pour le prier de faire entendre sa divine voix. Il consentit, et fut comblé de louanges et d'applaudissemens. Depuis ce moment, il n'hésita plus à chanter par-tout et en public, même au milieu de comédiens et de farceurs. Il accepta même sa part des rétributions, comme les autres chanteurs et acteurs payés, parce qu'il regardoit comme respectable et fort hono-

rable tout ce qui étoit relatif à la musique. Un jour qu'il s'étoit chargé du rôle d'Hercule furieux, la marche de la pièce exigea qu'on lui enchaînât les mains. Un soldat de sa garde, croyant qu'on vouloit l'enchaîner en effet, accourut l'épée nue à la main pour défendre son prince. Ce zèle fit tant de plaisir à Néron, qu'il fit compter au soldat une somme d'argent assez considérable. Pour justifier en quelque sorte son goût pour ces sortes de spectacles, il obligea les sénateurs les plus respectables, et les femmes de la plus grande distinction, à se donner aussi en spectacle au peuple sur le théâtre. Le plus magnifique de tous les spectacles fut celui que Néron donna à Tyridate, roi d'Arménie, qui, en présence d'un million de spectateurs, se jeta aux pieds de Néron, lui remit son royaume comme à son vainqueur, et reçut de l'empereur romain une couronne d'or. Ensuite commencèrent de magnifiques jeux, qui furent accompagnés de la plus belle musique. Néron y obtint les prix du chant, de la harpe et de la lyre. Après le départ de Tyridate, Néron fit des préparatifs pour aller en Grèce, et pour s'y présenter dans les combats de musique. Il amena une suite de 5000 personnes, soit pour maintenir le silence pendant qu'il chantoit, soit pour l'applaudir. C'étoit à ses yeux un crime capital, de l'interrompre, ou de se lever pendant qu'il chantoit ; et Vespasien, qui par la suite devint empereur, eut beaucoup de peine à obtenir son pardon, parce qu'on le soupçonna d'avoir dormi pendant que l'empereur chantoit. Néron parcourut ainsi toute la Grèce. Par-tout il se présenta comme concurrent dans les jeux musicaux, et par-tout, comme on conçoit aisément, il remporta les prix. Ces honneurs augmentèrent tellement sa vanité, qu'il fit briser les statues des vainqueurs et tout ce qui pouvoit attester que d'autres artistes avoient aussi remporté des prix. En revenant de la Grèce, il passa par Naples, Antium et Albanum. Il entra dans ces villes par une brêche du mur, à l'exemple des vainqueurs dans les jeux olympiques. A Rome, il fit son entrée triomphale dans le char d'Auguste : il étoit vêtu magnifiquement, et il emmena avec lui un joueur de lyre, appelé Diodore, comme les conquérans avoient l'usage de mener en triomphe les rois vaincus. Il avoit sur la tête la couronne olympique, et dans la main, une couronne pythique. Il se fit précéder par dix-huit cents personnes portant chacune une couronne, avec une inscription qui indiquoit où il les avoit remportées, quel avoit été le nom de son adversaire, et dans quel genre de musique il étoit resté vainqueur. Pendant son séjour en Grèce, il envoya régulièrement au sénat des rapports sur ses victoires musicales. Sa folie lui fit enfin traiter la musique comme si le bonheur de l'empire en avoit dépendu, et il contribua ainsi beaucoup à la rendre un objet de mépris pour les Romains. L'art musical se soutint jusqu'au règne de Galba ; mais de ce prince, à la chute de l'empire romain, l'histoire ne nous a rien conservé sur la musique qui mérite quelqu'attention. Plusieurs empereurs la favorisèrent, il est vrai, mais jamais cet art ne put devenir indigène à Rome, quoique dans les fêtes des dieux, les jeux de théâtre, les cérémonies funèbres et les réjouissances domestiques, la musique ait toujours joué à Rome un rôle remarquable. Tout ce qui en résulta, fut que de temps à autre des musiciens étrangers vinrent se fixer à Rome pour y faire fortune, et comme c'étoient communément des Grecs, on peut en conclure que la

musique des Romains ne devoit guère différer alors de celle des Grecs. Un grand obstacle que la musique ainsi que les autres arts devoient trouver à Rome, fut que l'exécution en étoit principalement abandonnée aux esclaves, tandis qu'en Grèce la pratique de la musique étoit tellement réservée aux personnes libres, qu'il y étoit même interdit aux esclaves de s'en occuper. Au surplus, la musique régloit non-seulement le chant, mais encore ce que les Romains appeloient la saltation ou l'art de faire des gestes. *Voy.* Hypocritique.

Les instrumens employés par les Romains, leur sont tous venus des Etrusques et des Grecs. Il paroît que ce peuple belliqueux aimoit sur-tout les instrumens à vent. Dans leurs nombreuses fêtes, les Romains se servoient principalement de flûtes, de trompettes, et de cors; ce ne fut que plus tard que dans les festins, mais non pas dans les fêtes publiques, on introduisit les *psaltriæ* et les *sambucistriæ*. Les Romains ne paroissent pas avoir connu l'effet que produit l'harmonie de plusieurs instrumens, ou du moins ils ne paroissent pas avoir fait usage de cette harmonie. Leurs instrumens à vent devoient produire un son très-fort, ainsi qu'on peut le présumer d'après la vaste étendue de leurs théâtres, et les fêtes bruyantes dans lesquelles on en faisoit usage; il étoit donc naturel que les sons plus doux de la lyre et de la cithare fussent couverts et étouffés par eux.

Quoiqu'on soit assez d'accord que les Romains n'ont pas contribué à la perfection de la musique, il y a eu cependant plusieurs auteurs qui prétendent qu'on leur doit d'avoir simplifié l'écriture musicale des Grecs. On dit qu'ils ont rejeté la trop grande quantité de caractères de musique, et qu'ils les ont remplacés par les quinze premières lettres de leur alphabet. Mais il est certain qu'ils n'ont pas même ce mérite; car la véritable amélioration des notes de musique est bien postérieure à la chute de l'empire romain, et c'étoit l'acheminement à la méthode qui fait la base de la musique et des notes dont on se sert aujourd'hui. C'est ce qui est prouvé par le petit nombre d'auteurs musicaux des Romains, qui n'enseignent dans leurs ouvrages que la méthode de noter des Grecs, et ne disent pas un mot de l'emploi des caractères romains pour cet usage. On le voit encore par le fragment d'une mélodie de l'hymne de saint Ambroise et de saint Augustin, avec les notes grecques que Meibom a fait imprimer dans son recueil des musiciens grecs. Comment peut-on croire que les Romains ont imaginé une écriture de musique plus simple et plus parfaite, si l'on voit que du temps de saint Augustin, qui a vécu au quatrième siècle de notre ère, et même du temps de Boèce et de Martianus Capella, qui ont vécu un siècle plus tard, les notes grecques ont encore été en usage. Il n'est nullement probable que pendant la durée de leur empire, les Romains se soient servis d'autres notes de musique que de celles en usage parmi les Grecs. L'invention et l'introduction des caractères de musique plus simples et plus faciles date du temps des papes, lorsqu'il y avoit déjà des couvens, dans lesquels l'emploi journalier de la musique pour le culte, non-seulement faisoit sentir la nécessité d'applanir les difficultés de l'ancienne méthode, mais rendoit cette amélioration possible par cela même qu'on faisoit un usage habituel de la musique. On a plus d'une raison pour penser que Jean de Damas a le premier essayé de rendre l'écriture de la musique plus facile. Du moins la plupart des auteurs conviennent qu'il a imaginé de nouveaux signes

pour les mélodies qu'il avoit inventées, et que ces signes contribuèrent beaucoup à les faire apprendre facilement. Mais c'est une autre question de savoir si la connoissance des nouveaux caractères de musique de ce moine grec a pénétré dans le reste de l'Europe, et a donné occasion à l'invention des notes de musique faites dans le moyen âge, ou si on ne les a connues que dans l'église grecque.

Le pape Grégoire perfectionna la méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des Portées (V. ce mot) sur les lignes desquelles il marqua les Notes (V. ce mot) en forme de points, désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher, néanmoins, prétend que cette invention est antérieure à Gui; et en effet, on ne voit pas dans les écrits de ce moine qu'il se l'attribue. Les caractères de la musique ont, selon l'opinon commune, reçu leur dernière augmentation en 1330, temps où l'on dit que Jean de Muris, et non Jean de Meurs ou de Muria, docteur de Paris, inventa les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité, et que nous appelons aujourd'hui rondes, blanches, noires, etc. Mais ce sentiment, quoique très-commun, Rousseau l'a cru peu fondé, d'après la lecture qu'il a faite du Traité non imprimé de cet auteur, intitulé : *Speculum musicæ*, où rien ne constate l'invention qu'on lui attribue.

Dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne*, La Borde avance que les Romains aimoient beaucoup les chansons, et qu'ils chantoient presque toutes leurs poésies. Selon lui, non-seulement les odes d'Horace, mais encore plusieurs poésies de Catulle, de Virgile, de Properce, de Martial, de Tibulle et d'Ovide, ne se declamoient point, mais se chantoient. Les Romains n'ont pas, il est vrai, manqué de poètes, mais on a déjà souvent fait cette observation, qu'ils étoient pour la plupart des lyriques sans lyre; et on ne sauroit nier en effet que, parmi les odes des poètes latins, il y en a eu peu qui pussent se chanter, comme nous chantons aujourd'hui nos chansons. Le *Carmen sæculare* d'Horace, que ce poète composa par ordre d'Auguste pour célébrer la fête séculaire de Rome, fait peut-être seul une exception; il fut chanté en effet. Mais Horace se servit pour ce poëme du mètre sapphique, extrêmement facile et musical, et l'on seroit, d'après cela, tenté de penser qu'il n'avoit pas destiné au chant ses autres poésies, dont le mètre n'est pas aussi propre à la musique, mais qu'on les déclamoit seulement. Du reste, comme les Romains avoient reçu des Grecs non-seulement la théorie de leur musique, mais aussi leurs instrumens, on peut croire que celles de leurs poésies qu'on ne déclamoit pas seulement, mais qu'on chantoit, ont été mises en musique d'après des mélodies grecques. La Borde regarde comme un fait certain que même plusieurs poésies d'Horace ont été destinées à être chantées sur d'anciennes mélodies grecques qui existoient depuis long-temps; de même que dans les temps modernes on a souvent composé, principalement des chants religieux, sur des airs qui existoient depuis beaucoup de siècles. La Borde pense qu'Horace s'est servi d'une ancienne mélodie grecque du temps de Sappho, pour y adapter plusieurs de ses odes, sur-tout la seconde du premier livre, adressée à Auguste, et il croit que cette mélodie a encore été employée dans les premiers siècles du christianisme pour un hymne en l'honneur de saint Jean, qui commence par ces mots : *Ut queant laxis resonare fibris, etc.*

Cette mélodie, qui ressemble parfaitement au plain-chant, devient encore infiniment plus solemnelle lorsqu'elle est chantée à quatre voix. La Borde a donné le chant primitif de cet hymne et un accompagnement à quatre voix, mais il n'a pas été très-heureux dans la composition de ce dernier; c'est ce qui a engagé M. Forkel à en donner un meilleur dans le premier volume de son *Histoire de la musique*, à la page 494. Ce n'est d'ailleurs qu'une simple conjecture, pour laquelle on n'a aucune preuve, lorsqu'on avance qu'Horace a composé sa seconde ode pour être chantée d'après cette mélodie. Elle ne reçoit un certain degré de probabilité, que parce que cet air est en effet très-ancien et d'origine grecque. Si cette conjecture étoit véritablement fondée, elle seroit une nouvelle preuve que toute la musique ancienne consistoit en grande partie en chansons qui ont été chantées à l'unisson par les différentes voix, et accompagnées de la même manière par les instrumens, ou bien d'une manière seulement rhythmique lorsqu'il y avoit des sistres et d'autres instrumens bruyans.

Le premier Romain qui écrivit sur la musique fut le célèbre Vitruve, qui inséra dans son *Traité d'Architecture* un chapitre dans lequel il explique obscurément le systême d'Aristoxène; il se plaint lui-même de ne pouvoir s'exprimer d'une manière bien intelligible, parce que la langue latine manquoit d'expressions pour rendre les idées d'Aristoxène. Vitruve a vécu sous Auguste, c'est-à-dire, à l'époque où les sciences et les arts étoient le plus florissans à Rome. Mais ce défaut même de termes pour exprimer en latin des idées relatives à la musique, prouve qu'elle n'étoit pas alors portée à Rome à une grande perfection. Les Romains conservèrent la musique telle qu'ils l'avoient trouvée, et ne la regardèrent jamais que comme un art agréable. Le premier auteur romain qui, après Vitruve, ait parlé sur la musique, mais seulement occasionnellement, est Pline, dans son *Histoire naturelle*, qui de même que l'ouvrage de Pausanias, est une des principales sources pour l'histoire de l'art chez les anciens. Les chapitres qui ont rapport à la musique sont le vingt-deuxième du second livre, le vingt-deuxième et le cinquante-sixième du septième livre, le neuvième du neuvième livre, le cinquante-unième du onzième, et le trente-sixième du seizième livre. *Aulus* Gellius parle aussi de la musique dans plusieurs chapitres de ses *Noctes atticæ*. Parmi les autres auteurs latins qui ont traité de la musique, on pourra citer Apuleïus de Madaura en Afrique, qui, dans ses *Métamorphoses*, a donné plusieurs descriptions relatives à la musique, et qui dans un autre ouvrage intitulé *Florida*, a encore parlé des propriétés des modes de la musique grecque, de divers instrumens, etc. etc. Censorinus, grammairien romain du troisième siècle, traite de la musique de Pythagore dans plusieurs chapitres de son ouvrage *de Die natali*. — Macrobe, qui a vécu au commencement du cinquième siècle, est communément rangé au nombre des auteurs de musique des Romains, parce que dans son commentaire sur le *Somnium Scipionis* de Cicéron, il a traité de la musique d'après les principes de Pythagore. — Saint Augustin, qui a vécu dans le même siècle, étoit un grand amateur de la musique, et il en a fait le sujet d'un ouvrage en six livres, rédigé par demandes et par réponses. Il n'y traite que des règles métriques et rhythmiques de la musique. Dans la Bibliothèque Bodléïenne, il y a, de ce même Père de l'église, un manuscrit intitulé : *De*

Musica, qui ne contient qu'un éloge de la musique d'église. — *Martianus* CAPELLA, qui a vécu vers le milieu du cinquième siècle, nous a laissé une espèce d'*Encyclopédie* en neuf livres. Le dernier livre traite de la musique, et est en grande partie extrait du troisième livre d'*Aristides Quintilianus*. — Un des auteurs romains les plus importans sur la musique, est *Anitius Manlius Torquatus Severinus* BOETHIUS, patricien, et trois fois consul à Rome. Parmi ses nombreux ouvrages, il y en a aussi un en cinq livres, qui traite de la musique. — Le dernier, parmi les auteurs romains qui ont écrit sur la musique, est CASSIODORE, qui a vécu environ une vingtaine d'années après Boëce. Parmi ses ouvrages qui nous sont parvenus, il y en a un *De septem disciplinis*, dont un chapitre est consacré à la musique, mais ce n'est qu'un extrait peu satisfaisant d'auteurs plus anciens. Dans le second livre de sa collection de *Lettres diverses*, on en trouve une du roi Théodoric, dans laquelle ce prince charge Boëce d'envoyer un cithariste au roi des Francs; il y est encore question de diverses choses relatives à la musique. Ces divers auteurs romains qui ont parlé de la musique, n'ont été, à proprement parler, que des traducteurs des Grecs. Il n'y en a pas un seul qui ait étendu la théorie musicale des Grecs, ou qui ait donné à ce sujet quelque vue nouvelle.

Nous ne connoissons guère que les noms de quelques musiciens praticiens parmi les Romains; et ce ne sont encore que les poètes qui nous les ont conservés avec quelques anecdotes, et d'une manière qui ne nous donne pas de certitude si ces anecdotes sont vraies ou imaginées. Le nombre en est peu considérable, et peut trouver ici sa place. ARBUSCULA étoit une cantatrice qui dansoit aussi dans les pantomimes. Selon Horace, dans la dixième satyre de son premier livre, un jour le peuple la siffla, elle eut l'impudence de dire tout haut qu'il lui suffisoit de plaire à l'ordre des chevaliers. Elle a paru dans les jeux que Pompée donna au peuple dans les dernières années du septième siècle de Rome. Dans une de ses lettres à Atticus, Cicéron parle des succès qu'elle obtenoit. Horace, dans son ode sur le retour d'Auguste à Rome, cite une autre cantatrice appelée NEÆRA. CANUS étoit un joueur de flûte, que Galba estimoit et aimoit à entendre, mais qu'il ne récompensoit guère. TERPNUS fut le maître de Néron; cet empereur remporta la victoire sur DIODORE, et l'amena à Rome en triomphe comme un adversaire vaincu. TIGELLIUS est parmi les musiciens celui qui paroît avoir joué à Rome, le rôle le plus brillant. La beauté de sa voix lui avoit procuré les bonnes graces de Jules-César, au point que Cicéron, dans une lettre à Fabius Gallus, le compte parmi les favoris intimes de ce dictateur. Cicéron ne l'aimoit pas, et il paroît que c'étoit parce que dans le temps de sa splendeur il ne lui faisoit pas la cour comme les autres favoris de Jules-César. Horace n'a pas été non plus l'ami de Tigellius. Il en parle dans plusieurs passages, mais presque toujours d'une manière désavantageuse.

MUSIQUE DU MOYEN AGE. Sur l'état de la musique dans le moyen âge, nous citerons en premier lieu les ouvrages écrits par les auteurs de ces temps, et en second lieu, ceux écrits par des auteurs modernes. On trouvera d'abord dans l'ouvrage, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum: ex variis Italicis, Gallicis et Germanicis codicibus collecti*; Typis San Blasianis, 1784, 3 vol.

in-4°., par l'abbé *Martin* GERBERT, une nombreuse collection d'opuscules musicales, dont voici les principaux, ainsi que les noms de leurs auteurs : le troisième livre des *Origines*, par l'évêque ISIDORE, qui est mort l'an 636. — *Musica disciplina*, par un moine français du neuvième siècle, nommé AURELIEN. — *De harmonica institutione. Alia musica. De mensura organicarum fistularum. De cymbalorum ponderibus. De quinque symphoniis sive consonantiis. Musica enchiriadis.* Ces six opuscules ont pour auteur le moine UBALD, qui est mort vers l'an 930. — *Epistola de harmonica institutione*, en dix-neuf sections, par l'abbé REGINO, mort l'an 908. — *Tonarius Liber qui et dialogus dicitur. Musica, De rhythmimachia. Super abacum. Quomodo organistrum construatur.* Ces divers écrits sont de l'abbé ODDO, mort en 942. — *Quemadmodum indubitantes musicæ consonantiæ judicare possint. Monochordi notarum per tria genera partitio*, par ADELBOLD, qui a fleuri dans le onzième siècle. — *Micrologus, de disciplina artis musicæ*, en 20 chapitres. *Music. regulæ rhythmicæ in antiphonar. sive prolog. prolatæ. Aliæ regulæ de ignoto cantu. Tractatus correctorum multorum errorum qui fiunt in cantu gregorico in multis locis. Quomodo de arithmetica procedit musica.* Ces différens ouvrages sont du bénédictin GUIDO DE AREZZO (nommé GUI ARETIN), mort vers l'an 1050. C'est le principal écrivain sur la musique du moyen âge. Il introduisit un nouveau système musical. Il eut beaucoup de sectateurs et d'adversaires ; parmi ces derniers on compte le carme *Giovanni* ORBI, ainsi que *Bartoli* RAMUS, de Pareja en Espagne, qui lui reproche, dans son ouvrage *De musica tractatus sive musica practica ;* Bononiæ, 1482, in-4°., d'avoir introduit une grande confusion dans la musique. Ce dernier écrit fut réfuté par un admirateur de Guy d'Arezzo, nommé *Nicolas* BURTIUS, dans un ouvrage intitulé *Musica opuscula cum defensione Guidonis Aretini contra quemdam Hispanum veritatis prævaricatorem ;* Bononiæ, 1487, in-4°. Mais Burtius eut bientôt un nouvel adversaire à combattre dans la personne de *Jean* SPADARIO, qui fut attaqué à son tour par *François* GAFURIO. — *Musica sive prologus in tonarium*, en quinze chapitres ; *Tonarius ; de consona tonorum diversitate*, trois ouvrages de BERNO, mort en 1048. — *Opuscula de musica ; Explicatio litterarum et signorum ; Versus ad discernendum cantum*, trois ouvrages de *Contractus* HERMANNUS, mort en 1054. — *De Re musica*, en quarante-un chapitres, par GUILLAUME, abbé de Hirsau, qui est mort vers l'an 1068. — *De Musica*, par ARIBO, mort vers l'an 1078. — *Musica*, par *Jean* COTTON. Cet ouvrage consiste en vingt-sept chapitres. On le compte parmi les plus précieux qui nous soient parvenus après les ouvrages de GUI ARETIN et de GAFURIO. — *Musica et ars cantus mensurabilis*, en treize chapitres, par FRANCO de Cologne, mort vers l'an 1083. On est d'accord aujourd'hui que c'est à lui que l'on doit l'invention de l'intervalle musical. — *Tonale*, et *De cantu sive correctione antiphonarii.* On attribue ces deux ouvrages à saint BERNARD, qui est mort l'an 1153. — *De Musica*, en quatre traités, par l'abbé ENGELBERT, mort l'an 1331. — *Ars musica*, en quinze chapitres, par *Jean* ÆGIDIUS. — *Musica sive lucidar. in arte musicæ planæ*, renfermant seize Traités différens, et *Pomerium in arte musicæ figuratæ*, l'un et l'autre par MARCHETTI de Padoue, mort au commencement du

14e siècle. — *Summa Mag.*, *Joannis* de MURIS, en vingt-cinq sections. *Tractatus de musica*, *sive musica speculativa vel theoretica. De Numeris qui musicas retinent consonantias secundum Ptolemæum de Parisiis. Tractatus de proportionibus. Quid magister Joannis de Muris dicat de practica musica sive de mensurabili. Quæstiones super partes musices. Ars discantus.* L'auteur de ces ouvrages est, comme on le voit par les titres, *Jean* DE MURIS. — *Musica,* en quatre parties, dont la première en 7 chap. traite de l'origine et de l'éloge de la musique; la seconde, traite en dix-sept chapitres : *De Manu*, *Cantu*, *Voce*, *Clave*, *Mutatione*, *Modo et Tono*; la troisième, en treize chapitres, *de Musicæ mensura aut figura*; la quatrième en huit chapitres, *De Proportione et consonantiis*, par *Adam* DE FULDA, mort vers l'an 1490. — Tel est à-peu-près le contenu de ces *Scriptores ecclesiastici de musica.* Les ouvrages suivans, qui sont de même du moyen âge, ont été imprimés séparément dans différens endroits. *Tractatus de musica theoretica*; *Musica quadrata* (*practica*) *sive mensurata,* deux ouvrages de BEDA, mort en 735. Ce dernier qu'on lui attribue ordinairement, lui a été contesté dans les temps modernes, parce qu'il contient des choses décrites plus amplement qu'on ne les trouve dans les ouvrages de Jean de Muris, et qu'on devoit absolument ignorer au temps de Beda. Ces deux ouvrages sont dans le premier volume de ses Œuvres, dans la collection de Cologne. — *Vincent* DE BEAUVAIS, qui est mort l'an 1264, traite de la musique en vingt-six chapitres dans le dix-septième livre du premier *Speculum* de son ouvrage, intitulé *Specula doctrinæ Historiæ naturalis et moralis.* — *G.* VALLA, dans son ouvrage *De expetendis et fugiendis rebus*; Ven. 1479, in-fol., traite aussi de la musique.

On trouve beaucoup de renseignemens sur la musique du moyen âge dans les *Antiquitates Italiæ medii ævi*, de MURATORI. — Dans le *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissemens à l'Histoire de la France*, par LEBEUF; Paris, 1738. — Dans les *Scriptores rerum German.* de PISTORIUS, de SCHARD, de REINECCIUS, de LINDENBORG, de MEIBOMIUS, de HEINECCIUS, de GOLDAST, de REUBER, de FREHER. — Dans les *Scriptores rerum Brunsvic.*, de LEIBNITZ. — Dans le *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* de SCHILTER. — De plus, dans le *Risorgimento d'Italia nelle studi, nelle arti e nelle costumi dopo il mille*, par *Sav.* BETTINELLI. — Dans la *Storia della litteratura italiana*, par *Girol.* TIRABOSCHI; Modène, 1772, in-4°. — Dans l'*Histoire littéraire de la France*, par les religieux Bénédictins de Saint-Maur; Paris, 1730-1763, 12 vol. in-4°. — Dans les *Dissertations sur l'Histoire ecclésiastique et civile de Paris*; Paris, 1741, 2 vol., et dans beaucoup d'autres ouvrages semblables. Outre ce qu'on a rassemblé dans ces collections, les ouvrages suivans traitent particulièrement de la musique du moyen âge : *A new account of the revival of musik in Europe*, dans le sixième volume du *present state of the republick of letters*; 1730. L'auteur de cet ouvrage place la renaissance de la musique aux années 568 à 728. — *Observatio de cleri Romani controversia cum clero Germaniæ circa music. ecclesiast.*, insérée dans le 7e vol. des *Observationes Hallenses*, de l'année 1703. — *Musical and poetical Relicks of the welsh Bards*, *preserved by tradition and authentic manuscr.*, by *Edward* JONES; London, 1784, in-fol. — *Historical memorial*,

the Irish Bards, interspersed with anecdotes of, and occasional remarks on, the musik of Ireland; also on historical and descriptif account of the musical instruments of the ancient Irish Bards with select irish melodies, by *Josef* WALKER; London, 1786, in-4°. — *Jean-J.* WINCKELMANN a consacré le septième chapitre de sa *Notitia historico-politica veteris Saxo-Westphaliæ* à la musique du moyen âge. — Et dans le cinquième volume des *Miscellanea Lipsienses*, on trouve *De Litteraturæ apud Germanos primordiis et incrementis*, par *André-Christophe* SCHUBART. — *De Germania artibus litterisque nulli secunda*, par *Bernard* KARL; Rostock, 1698, in-4°. — Dans la *Germania media* de HACHENBERG, on trouve une *Dissertatio de stud. veterum Germanorum*: Halle, 1704, in-4°. — *De prisco Germano haud illiterato*, par *Jean-Guillaume* BERGER; Witteberg, 1722, in-4°. — *Dissertatio de eruditione Caroli Magni*, par *Jean-Henri* BOCRISIUS; Suinf., 1726, in-4°. — *Commentatio de Carolo M. artium liberalium restauratore*; Jenæ, 1756, in-4°. On pourra encore consulter sur les ouvrages de musique et sur les expressions musicales usitées dans le moyen âge, la *Bibliotheca latina mediæ et infimæ ætatis*, de FABRICIUS; Hambourg, 1734-1744, 6 vol. in-8°. — ainsi que le *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, par DUCANGE; Par. 1733, 6 vol. in-fol. — Enfin, dans le *Glossarium archæologicum* de *H.* SPEELMANN, Lond. 1687, 2 vol. in-fol.

MUSIQUE D'ÉGLISE. On trouve que dès les temps les plus reculés, la musique a été employée dans les cérémonies religieuses; et c'est là que cet art a trouvé le plus d'occasions de se perfectionner et d'exercer son pouvoir. A l'article CHORAL, il a été question du chant d'église le plus simple et le plus ancien, c'est-à-dire, quand toute l'assemblée chante à l'unisson ou à l'octave. On a cherché à corriger ce que ce chant a de désagréable en le faisant accompagner de l'orgue, et on composoit la musique à quatre voix. La mélodie originaire portoit le nom de *cantus firmus*, ou chant fixé d'abord, que les autres voix accompagnoient. Quelquefois les compositeurs font chanter le cantus firmus par l'assemblée entière, et ils y distribuent les voix d'accompagnement parmi des chanteurs formant un chœur et réunis dans un lieu apparent. Dans la suite, on orna différemment plusieurs parties de ce chant simple, et il en résulta le chant d'église figuré, qui selon les occasions a pris des formes diverses, et dont quelques compositeurs ont plus d'une fois abusé. Lorsque le compositeur s'attache toujours à la véritable expression, ce chant peut produire le meilleur effet; le cantus firmus reste alors comme base dans une seule des voix, et les autres voix forment un accompagnement figuré. Cette méthode ne convient cependant que lorsque le sujet du chant est tel que les membres d'une assemblée religieuse puissent éprouver à-la-fois des sensations différentes. *Voy.* CANTUS FIRMUS.

Pour rendre le chant plus solemnel et pour soutenir l'harmonie, on introduisit aussi des instrumens. L'orgue et de grosses contre-basses servoient pour accompagner la basse, et les timbales furent employées pour renforcer quelques voix. Pour donner au chant d'église plus de variété, on fit chanter quelques strophes par des chœurs, d'autres par un seul chanteur, en solo; d'autres par deux ou par trois chanteurs. Tantôt la musique n'étoit qu'un plain-chant, tantôt la composition étoit en fugues, et l'accompagnement formé par diffé-

rens instrumens. Quelquefois on compose de cette manière des pseaumes et des hymnes. Le compositeur doit sur-tout faire attention que les variations et les changemens qu'il se permet ne soient pas arbitraires, mais qu'ils soient fondés sur la nature et sur le sens des paroles. Un hymne peut produire plus d'effet quand quelques strophes sont chantées en chœur, d'autres sont composées en fugue bruyante, d'autres exécutées par un, deux ou trois chanteurs seulement. C'est au compositeur à juger quelle méthode convient à chaque partie de l'hymne ou du morceau de poésie qui est l'objet de son travail; il est même bon que le poète se concerte avec le compositeur pour que le sujet de son poëme soit conforme à ce genre de musique.

La musique d'église, telle qu'elle subsiste encore aujourd'hui, sur-tout dans l'église romaine, où elle a ses formes fixes et déterminées, est un reste bien défiguré, mais bien intéressant de l'ancienne musique grecque. Celle-ci fut d'abord maltraitée par les barbares; les premiers chrétiens s'en étant ensuite emparés, lui ôtèrent le peu de force et d'énergie qu'elle avoit conservé, en la dépouillant du rhythme et du mètre; car des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres saints ou à une poésie barbare, pire pour la musique, que la prose même, et dès-lors elle se traîna uniformément et sans aucune espèce de mesure. Cependant la musique d'église offre encore de précieux fragmens de l'ancienne mélodie et de ses divers modes. Ces divers modes, tels qu'ils ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et une variété d'affection bien sensible aux connoisseurs non prévenus et qui ont quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres. On doit savoir gré à ceux qui jusqu'ici se sont opposés au mélange ridicule de notre systême harmonique avec celui des modes anciens.

On eut soin, dans la primitive église, de fonder des écoles de chant. Des écrivains en font remonter l'institution au pape Silvestre, qui vivoit en 330; c'est le sentiment d'Onuphre. Anastase attribue ce premier établissement au pape Hilaire, vers 460. Le diacre Jean, au contraire, en attribue l'honneur à Grégoire-le-Grand, qui, pour cela, destina des habitations particulières, et assigna des revenus. Léon II entretint et augmenta le nombre des écoles de musique sacrée. On lit dans Grégoire de Tours et dans le moine Aurélien, que dans le neuvième siècle la musique ecclésiastique étoit mise au nombre des sept arts libéraux. Mais on remarque que les musiciens ecclésiastiques du moyen âge dérogèrent beaucoup aux règles en s'éloignant de la simplicité de l'ancienne composition. J'ai déjà dit que Charlemagne fit venir des musiciens ou chanteurs italiens pour corriger le chant de l'église. L'un fut envoyé à Soissons et l'autre à Metz. Le chant de celui-ci eut une si grande réputation, que pendant long-temps il passa en quelque sorte en proverbe, et qu'on appela un hymne un *chant mécien*. Lyon, Cambrai, Toul, Dijon, possédèrent aussi des écoles de chanteurs. On a vu l'épitaphe d'un certain *Addalalde*, maître de musique de l'école de Paris, d'autres disent d'Argenteuil-lès-Paris. L'église gallicane n'admit qu'en partie, avec beaucoup de peine et presque par force, le chant de chœur ou CHANT GRÉGORIEN (*V.* ce mot), appelé aussi *chant romain*, parce qu'il fut adopté par l'église romaine, d'où il fut propagé

dans tout l'Occident par les soins de Léon II, Benoît II et Sergius. Ce chant, suivant Kircher, étoit noté par les sept premières lettres de l'alphabet, *a, b, c, d, e, f, g*. C'étoit par la répétition de ces lettres que saint Grégoire avoit formé une échelle musicale, qui indiquoit le ton de chacune des syllabes qui devoient se chanter. On sait que le CHANT GRÉGORIEN fut substitué au CHANT AMBROISIEN (*V.* ces mots), absolument distingué de l'autre; mais on ne peut dire en quoi consistoit leur différence. Mabillon dit, dans ses *Annales*, que le chant ambroisien étoit bruyant et sonore, et que le chant grégorien étoit beaucoup plus doux et mieux ordonné. Durand a écrit que dans un concile tenu à Rome sous Adrien I, il fut arrêté qu'on détruiroit dans l'office divin tout ce qui différoit du culte romain; et en conséquence tous les livres ambroisiens furent brûlés. Ce fait paroît d'autant plus probable, qu'aucun monument, qu'aucune tradition n'ont été conservés du chant ambroisien.

Le chant mozarabique prévalut en Espagne jusque vers la fin du dixième siècle, qu'Alphonse V y substitua le chant ambroisien; cette réforme excita une violente sédition parmi le peuple. Du reste, chaque école de chanteurs avoit pour chef un maître de musique. Les chanteurs en fonctions portoient simplement une aube blanche. Le maître, vêtu de ses habits sacrés, se plaçoit au milieu d'eux et en avant; il avoit à la main gauche un bâton pastoral, pour marque de l'autorité qui lui étoit donnée sur les autres officiers du chœur, et de la main droite il marquoit les temps qui étoient suivis par tous les chanteurs. Je dois faire observer que les voix de femmes étoient exclues de la musique d'église, et que même, suivant les réglemens, on ne devoit point recevoir parmi les chanteurs les hommes qui avoient une voix trop douce et trop ressemblante à celle d'une femme. On n'a pas tenu beaucoup à cette règle en Italie, où les orchestres d'église sont remplis de castrats; et cet usage, à Rome, remonte à une époque assez reculée. Grégoire-le-Grand est donc, comme on l'a vu, le restaurateur de la musique ecclésiastique dans l'Occident. Dans les livres de liturgie anciens, on voit des images de saint Grégoire assis, ayant à son oreille droite le Saint-Esprit en forme de colombe. La musique de l'église d'Orient fut réformée par Jean Damascène, qui, sous le pontificat de Jean VIII, au neuvième siècle, inventa une méthode plus facile pour chanter. Cette méthode fut perfectionnée par Jean Mauropus, d'abord moine et ensuite évêque grec.

Quel que soit le sujet d'une musique d'église, elle doit avoir un caractère de solemnité et de recueillement; le compositeur doit donc s'abstenir de tous les ornemens, des roulades, etc., qui ne font que montrer l'art du chanteur; il doit même éviter tous les passages d'un mouvement précipité, sur-tout dans les voix basses, parce que l'écho de la plupart des églises fait que les sons qui se suivent avec trop de précipitation détruisent toute espèce d'harmonie. Pour composer de la bonne musique d'église, il faut non-seulement être bon harmoniste, mais aussi être doué d'un jugement mûr et d'un sentiment juste, afin qu'on ne remplace point les sensations sérieuses du recueillement par un bruit confus sans expression déterminée, ou par le mélange bizarre d'une musique solemnelle avec une musique extravagante.

Les ouvrages suivans traitent du véritable chant d'église : *De vero modo psallendi*, par *Mich.* de MURIS GALLICULUS, qui a vécu au quinzième ou au commencement

du seizième siècle.—*Le Droit chemin de la musique ou la manière de chanter les pseaumes*, par *L.* BOURGEON; Lyon, 1550, in-4°.—*A short introduction into the science of musicke, made for such as are desirous to have the knowledge there of for the singing of psalms*; Londres, 1564, 1577, in-8°.—Le second livre de la *Cyclopædia Paracelsica Christiana*, par *Gilles* GUTMANN, 1585, in-4°.—*Mart.* CROMER, mort en 1589, a écrit: *De Concentibus musicis, quos chorales vocamus.* — *Les Tons, ou Discours sur les modes de musique et les tons de l'église, et la distinction entre eux*, par *Pierre* MAILLART; Tournay, 1610, in-4°. — *De Ecclesiastica hymnodia*, par *Anacl.* SICCUS, Antw., 1633, in-8°. — *De recta psallendi ratione*, auct. *Jac.* EVEILLON; 1646, in-4°. — *L'art du chant d'église* (en allemand), par *Jean* OLEARIUS; Léipsick, 1671, in-8°. — *Conr. Sam.* SCHURZFLEISCH, *de Hymnis ecclesiæ veteris*; Vitteberg, 1685, in-4°. — TENTZEL, *De veteris recentisque ecclesiæ hymno: Te Deum laudamus*; Witteb., 1686, in-4°. — QUENSTEDT, *de Precibus publicis, psalmorum cantu, etc.*; Witteb., 1686, in-4°. — *Disquisitio de cantu a D. Ambrosiano in Mediol. eccles. introducto*, à Eustach. à S. UBALDO; Mediol. 1695. — *Christ.* WILDVOGEL, *de Cantibus angelicis*; Jen., 1699, in-4°.— *Dissertatio de hymnorum lat. ecclesiæ collectionibus, ex manuscr.* Frid. LINDINBORGII, edidit *Petr.* ZORNIUS; Kil., 1709, in-4°. — *De Auctoribus hymnorum ecclesiæ sueo-Gothicæ*, auctore PLANTIN; Upsal., 1728 et 1730, in-4°. — *Dissertation sur le plain-chant ecclésiastique*, dans les *Mémoires de Trévoux* de l'année 1735, pag. 1666 et suiv, etc. etc.

Sur l'usage du chant d'église on pourra consulter: *De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*, Diss. G. WALLINI; Witteb., 1733, in-4°. — *Joh. Andr.* SCHMID, *de Modo propagandi historiam per carmina*; Helmst., 1710, in-4°.— *De Propagatione hæresium per cantilenas*, Dissert. E. Sal. CYPRIANI, 1720, in-8°.

Parmi les nombreux ouvrages sur l'histoire de la musique et du chant d'église, nous citerons les suivans: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti; typis S. Blasian.*, 1784, 3 vol. in-4°. L'éditeur est le savant *Martin* GERBERT, abbé du couvent de Saint-Blaise dans la forêt Noire. Ces auteurs commencent avec le quatrième siècle, et vont jusqu'au quinzième. — Dans l'ouvrage de *Fortunatus* AMALARIUS, intitulé: *De Eccles. officiis*, Col., 1568, in-fol.; Rome, 1591, in-fol., il y a quelques chapitres qui traitent de *Choro cantorum, de Vestimentis cantorum, de Officio lectoris et cantoris.* — *Liber de correctione antiphonarii*, par AGOBARDUS du neuvième siècle, dans le quatorzième volume de la *Bibliotheca Patrum.* — Le vingt-cinquième chapitre de l'ouvrage *de Officiis divinis*, par WALAFRID STRABO, est intitulé: *De Hymnis et cantilenis eorumque incrementis*: cet ouvrage se trouve dans le 9ᵉ volume de la *Bibliotheca Patrum.* — *De Cantu, seu correctione antiphonarii*, par *saint Bernard* de CLAIRVAUX, mort en 1153, dans le deuxième volume de ses Œuvres de l'édition de Mabillon de 1719. — Le dixième chapitre de l'ouvrage d'ERMENGARDUS, *contra Waldenses*, inséré dans le quatrième volume de la *Bibl. Patrum*, traite *de Cantu ecclesiastico.* — *Psalterium decem chordarum, libri III, in quibus de numero psalmorum, de psalmodia, de modo*

et usu psallendi simul et psallentium agitur, par JOACHIM, religieux de l'ordre de Cîteaux, mort en 1201; Ven., 1527, in-4°. — *De Canticorum originali ratione*, par *Jean* GERSON, mort en 1429, se trouve dans le troisième volume de ses œuvres. — *De Chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus*, auct. *Th.* HURTADO; Col., 1655, in-fol. — *Dissertatio de musica sacra, recitata in Acad. Basiliana*, par *Giov. Bat.* DONI, dans le premier volume de ses œuvres, page 267; Flor., 1743, in-fol. — Dans l'ouvrage de *Jean* DE BORDENAVE, *des Eglises cathédrales et collégiales*; Paris, 1643, in-8°., on trouve de bons détails sur la musique d'église, dans le chapitre qui traite des orgues et de la musique des enfans de chœur. — *Mnemosynon musicum ecclesiasticum*, Dissert. Chr. GUEINZII; Hal., 1646, in-4°. — *Jean-Henri* HOTTINGER, dans son *Historia ecclesiastica novi testamenti*; Hannov., 1655 et suiv., in-8°., a traité dans le tome III, page 716, *de Augmentis musicæ sæc. XIV factis*. — *De Divina psalmodia, sive psallentis ecclesiæ harmonia; Tractatus histor. symb. et asceticus*, par *Jean* BONA; Rome, 1653, in-8°.; Col., 1677, in-8°., et dans la collection de ses œuvres, qui a paru à Anvers, 1677, in-4°., et 1723, in-fol. — *La Science et la Pratique du plain-chant*, par un religieux de la congrégation de St.-Maur (Dom *Jacques* LE CLERC), imprimé par les soins de Dom *Ben.* DE JUMILHAC; Paris, 1672, in-4°. — *Dissertation sur le chant grégorien*, par *Dan.* NIVERS; Paris, 1683, in-8°. — *Dell' Origine e progressi del canto ecclesiastico*, par *Franç.* CIONACCI. Ce traité sert d'introduction à l'ouvrage de *Matt.* COFERATI, intitulé: *Dottore addotrinato*; Flor., 1682, in-4°. Il a été réimprimé séparément à Bologne, 1685, in-8°. — *De Musica, ac sigillatim de ecclesiastica, eoque spectantibus organis*, auct. *Gasp.* CALVOR; Lips., 1702, in-12. — *Observatio de cleri romani controversia cum clero germanico circa musicam ecclesiasticam*, dans le septième volume, page 370, des *Observationes Hallenses* de l'année 1703. — *Traité de l'ancienne discipline de l'église dans la célébration de l'office divin*, par *Edm.* MARTENNE; Paris, 1719, in-8°. — La préface qui se trouve à la tête des *Cantates, petits motets, etc.*, par AMI; Paris, 1721, in-fol., traite de la nature et du caractère de la musique d'église. — SCHULZE, *de Usu musicæ in ecclesia christiana*; Rostok, 1728, in-4°. — *Histoire de la musique d'église dans les temps anciens et modernes*, ouvrage allemand de *Geoffroy Ephr.* SCHEIBEL; Breslaw, 1738, in-8°. — *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, par *J.* LE BŒUF, avec le *Directoire*, qui en contient les principes et les règles; Paris, 1739, in-8°. — *De Cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus*, auct. *Mart.* GERBERTO, *Monaster. et congreg. St.-Blasii in silva nigra abb.*; Typis S. Blasian., 1774, 2 vol. in-4°. — *Historical and critical essay on the cathedral musick*; Lond., 1783, in-4°.

On trouve encore des détails sur l'histoire de la musique d'église dans les *Annales ecclesiastici* de BARONIUS; Col., 1624, 12 vol. in-fol. — Dans les *Lectiones Antiquæ* de CANISIUS. — Dans le *Commentaire* de *Chrétien* LUPUS (dont le nom véritable étoit WOLF), sur l'ouvrage de TERTULLIEN, *de Præscriptionibus*; Ven., 1724, in-fol. — FLOREZ, dans le troisième volume de son *Espana sagrada*, page 360, donne des détails sur la musique d'église en Espagne. — MABILLON sur celle de France,

dans son ouvrage *de Lithurgia Gallica*, lib. III; Paris, 1729, in-4°. — Sur celle d'Angleterre on peut consulter un ouvrage intitulé : *Te temple musik, or an Essay concerning the method of singing the psalms of David in the temple before the Babilonish captivity, wherein the musik of our cathedrals is vindicated and supposed to be conformable not only to that of the primitive christians but also to the practice of the church in all preceding ages*, by Arthur BEDFORT; Londres, 1712, in-8°. — Sur la musique d'église en Suède, on consultera : *Dissertatio historica de musica sacra generatim et ecclesiæ Sueo-Gothicæ specialim*, auct. *Jon.* ŒDMANN; Lund. Goth., 1745, in-4°.

Plusieurs auteurs se sont occupés spécialement de l'introduction de la musique instrumentale au service divin; tels sont : *Religiosæ Calliopes organon de invento perquam ingenioso systemate miraculoso, et usu religioso organorum musicorum*, auct. *Joh.* OLEARIO; Hal., 1597, in-4°. — Dans l'ouvrage de *Jean-Etienne* DURANTI, *de Ritibus ecclesiæ catholicæ*, Paris, 1624, in-8°., le treizième chapitre traite des orgues et du temps de leur introduction dans les églises. — *De Usu organorum in templis*, par MUNK; Abo, 1673, in-4°. — De l'*Usage des cors*, sur-tout pendant le service divin, par *Trog.* ARNKIEL, 1683, in-4°. — *Critique d'un docteur de Sorbonne sur les deux lettres de MM. Deslyons et de Bragelongue, touchant la symphonie et les instrumens qu'on a voulu introduire dans leur église aux leçons de Ténèbres*; Paris, 1689, in-4°. — Dans la neuvième des *Lettere ecclesiastiche*, di *Pomp.* SANARELLI; Nap., 1692, in-4°., l'auteur examine et affirme la question de savoir s'il est convenable de chanter et de faire de la musique pendant le service divin. — *Treatise concerning the Lawfulness of instrumental musik in holy offices*, by *Henri* DODWELL; Lond., 1700, in-8°. — Plusieurs ouvrages ont aussi paru contre l'introduction de la musique instrumentale dans les églises.

Les droits et les devoirs des musiciens d'église sont l'objet de plusieurs ouvrages; tels que : *Director chori ad usum S. Basilicæ Vatic.*, auct. *D. Joa.* GUIDETTI; Rom., 1582, 1624, in-8°. — Une édition augmentée et corrigée par *Franç.* PELICHIARI a paru sous ce titre : *Director chori ad usum omnium ecclesiarum cathedralium et colleg.*; Rom., 1737, in-4°. — *De Obligatione assistendi et canendi in choro*, Diss. Joa. Ægid. TRULLENCH; Valent., 1633, in-8°. — *Short Directions for the performance of cathedral service*, by *Edw.* LOW; Oxf., 1661, in-8°.; 1664, in-8°. — *De Juribus circa musicos eccles. Dissertatio* Joa. RUHNAR; Lips., 1688, in-4°., etc.

Parmi les compositeurs de musique d'église à qui on doit des messes, des motets, des oratorio, des pseaumes, etc., nous citerons entr'autres CORELLI, LOTTI, MERULA, CONTI, BEN, MARCELLO, ALLEGRI, PERGOLESE, mademoiselle MARTINEZ, *Christophe* MORALÈS, DE LA LANDE, MONDONVILLE, *Will.* MUNDY, *W.* BOYCE (qui a aussi publié : *A Collection of the most valuable and usefull composition for the church-service by the several Engl. Masters of the last two hunderd years*, 1768, in fol), HÆNDEL, TELEMANN, FOERSTER, FÆSCH, PFEIFFER, GRAUN, HASSE, HÆSLER, *J. H.* KNECHT, KOPP, ROLLE, HOMILIUS, AGRICOLA, STOELZEL, STEINERT, MORANT, ZACH, KUNZEN, HAYDN, LE SUEUR, etc. etc.

MUSIQUE EN ITALIE. Le goût de la bonne musique en Italie pa-

soit dater du seizième siècle. Ceux qui y contribuèrent le plus furent Claude *Monteverde*, Jac. *Peri*, et sur-tout le prince *de Venosa*, lequel servit de guide dans la manière de chanter gracieusement. Mais on ajoute que ces musiciens durent leurs succès au zèle du poète Rinuccini et à la faveur particulière de Bardi, curieux de l'antiquité musicale; de Carsi, très-habile praticien, protecteur déclaré de ceux qui cultivoient la musique, et de beaucoup d'autres savans distingués de la Toscane. On dit même que ces Mécènes dirigeoient, en quelque sorte, les compositions de ces différens artistes, et les faisoient travailler d'après leurs idées. Aussi voit-on une différence frappante entre les premiers et les derniers ouvrages de *Monteverde*. On a fait la même remarque à l'égard de Jules *Caccini*, dit Jules Romain. Tout ce qu'il fit depuis le temps où il s'appliqua au mode florentin, a été jugé bien au-dessous de ses compositions précédentes. La musique italienne dut beaucoup aussi à *Quagliati*, dont la bonne méthode de chant fut accueillie et mise en pratique. L'expérience et le talent de *Tarditi* et de beaucoup d'autres y ajoutèrent de grandes beautés. Quagliati donna un chant à plusieurs parties pour une mascarade du carnaval de 1606; c'étoit un des premiers spectacles de ce genre. Parmi les musiciens et les organistes célèbres du seizième siècle, on remarque *Claudio da Correggio* de Parme, *Lucciasco* de Ferrare, *Annibal* Padouan, André et Jean *Gabbrielli* à Venise, Jean *Macque* à Naples, le cavalier *del Lento* à Rome, et *Quintio Solini*, dont la manière étoit riche, fraîche et gracieuse. *Ercole*, *Frescobaldi* se distinguèrent au dix-septième siècle dans la même carrière. *Pietro della Valle*, qu'on peut mettre aussi du nombre, cite, comme très-habiles de son temps, Marco *Fratrinelli*, pour la viole; *Kepsperger*, pour le téorbe; *Orazio*, pour la harpe; *Michel-Ange*, pour le violon. Il parle aussi, comme d'excellens chanteurs, de Jean *Lucas*, d'*Ottaviuccio*, de *Verovio*, tous trois étonnans, non-seulement pour la beauté de la voix, mais encore par l'art de lui donner toutes les inflexions possibles. La manière de Melchior *Basso* fit règle parmi les praticiens. Le madrigal avoit été en faveur au seizième siècle; la pastorale devint à la mode au dix-septième, mais les progrès de celle-ci furent retardés par les chacones espagnoles, les sarabandes, les gavottes portugaises, dont le goût s'étoit répandu en Italie. (*Voyez* ces différens mots.) Cette contrée a produit, dans le dix-huitième siècle, des maîtres non moins fameux que ceux dont j'ai parlé. Mais, quoiqu'en général les Italiens semblent nés pour l'art musical, cependant le pays napolitain est regardé comme la source principale de la musique italienne, des grands compositeurs et des excellens opéras. La nation est en effet toute chantante; le geste, l'inflexion de la voix, la prosodie des syllabes, la conversation même, tout y marque et y respire l'harmonie et la musique. Dès le commencement du siècle dernier, les Napolitains ont eu la première réputation pour la musique. *Porpora*, *Vinci*, *Leo*, *Scarlatti*, se distinguèrent plus que tous les autres musiciens. *Durante* parut ensuite, et il est regardé comme le chef de l'école de Naples. On compte parmi ses élèves, *Pergolèse*, *Piccini*, *Sacchini*, qui illustrèrent la scène française; *Torradellas*, *Guglielmi*, *Traetta*, compositeurs célèbres, ils ont formé eux-mêmes *Anfossi* et *Paesiello*. On connoît également les noms de *Corelli*, *Rinaldo*, *Jommelli*, *Duni*, *Galuppi*, *Perez*, et autres maîtres fa-

meux qui ont fait paroître, à Naples, leurs chefs-d'œuvre. A ce que j'ai dit au mot *Conservatoire*, je crois devoir ajouter ici que presque tous les castrats ou *castrati*, qui chantent en Italie, viennent de Naples, parce que c'est l'endroit où l'opération se fait avec le plus d'adresse. Ces voix artificielles sont si estimées en Italie, que les entrepreneurs d'opéra, quand ils en trouvent de belles, les prennent à des prix excessifs. Les enfans opérés sont reçus dans un de ces conservatoires, où l'on ne néglige rien pour leur apprendre la musique. On les essaie sur des instrumens de toute espèce, et on leur apprend à jouer de celui pour lequel ils ont le plus de disposition : on leur montre aussi la composition, et il est d'usage qu'ils ne sortent point de ces sortes d'hôpitaux sans avoir fait la musique d'une messe. S'ils ont de la voix, on s'attache encore plus à la cultiver, parce que c'est la partie la plus recherchée et pour laquelle on se fait le mieux payer. Ces *castrati* se répandent sur les théâtres de toute l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne : on en faisait venir en France pour la chapelle du roi. *Albanèse*, qui long-temps a fait les délices de Paris, étoit de la Pouille ; il avoit été élevé à Naples. Parmi ces musiciens, plusieurs ont fait fortune : *Caffarelli* a fait bâtir un palais à Naples, avec cette inscription : *Amphion Thebas ago domum*. *Farinelli* eut le plus grand crédit à la cour d'Espagne, sous Ferdinand et la reine sa femme. La répugnance qu'ont les Italiens pour les voix fortes et dures, telles que nos basses-tailles et même nos hautes-contres, leur fait regarder, comme nécessaire à leurs plaisirs, l'usage des *castrati*. Les castrats appelés *soprani* chantent le dessus, et ont la même étendue de voix que les femmes ; d'autres sont nommés *contralti*, ou seconds dessus. Ces voix ont été pendant quelque temps recherchées en Italie : *Reginelli*, vers 1730, et *Baalardo*, vers 1745, eurent de la célébrité ; mais ceux qu'on a vus depuis étoient médiocres et on n'emploie que rarement les *soprani* pour les spectacles.

Le Piémont a produit trois des plus grands violons que l'on connoisse, *Pugnani*, *Viotti*, qui séjournoient à Turin, et *Jardini* qui se fixa à Londres ; *Beruzi*, pour le haut-bois ; enfin *Pagin*, *Vachon* et *Lametti*, qui étoient Piémontais.

L'art musical a toujours été cultivé à Venise avec succès, et il est sorti des écoles de cette ville, des sujets distingués, mais peu connus ailleurs, parce qu'il n'est pas dans les mœurs des Vénitiens d'aller faire briller leurs talens hors de leur patrie, usage assez ordinaire aux autres Italiens.

L'église de Padoue a possédé jusqu'à sa mort Joseph *Tartini*, qui passa long-temps pour le premier violon de l'Europe : on l'appeloit, en Italie, *il maestro delle nazioni*, soit pour le violon, soit pour la composition. Tartini a donné un *Traité des principes et des règles de la Composition*, où il y a d'excellentes choses, et un système ingénieux que J. J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, élève beaucoup au-dessus de celui de la basse fondamentale, et de la génération harmonique de Rameau. La musique d'église n'était pas moins en honneur dans le seizième siècle que la musique profane ; il paroît même qu'alors elle avoit fait des progrès sensibles. Pietro della Valle cite, comme un chef-d'œuvre en ce genre, la *Messa del Palestrina*, qui produisit un tel effet, que le concile de Trente renonça à bannir la musique des temples chrétiens. On fit plus, on prit la singulière résolution de ne plus exposer cette composition musicale à l'admiration publique, mais de la

conserver dans un musée comme un monument précieux. Quagliati, dont il a déjà été question, est le premier qui introduisit dans les églises la musique ou le chant à plusieurs parties.

Parmi les ouvrages sur la musique en Italie, nous citerons : *Della Musica dell' età nostra* (c'est-à-dire en 1640), par *Pietro della* VALLE, dans le second volume, pag. 249, des Œuvres de DONI. — *Discours sur la Musique d'Italie*, par MAUGARS, dans ses Traités divers d'Histoire, etc.; Paris, 1672, in-8°. — *Lettre sur la Musique italienne*, par *Vincent* MARTINELLI, dans le premier numéro de *l'Amateur*; Paris, 1762, in-8°. — Dans le *Dictionnaire d'Anecdotes des Beaux-Arts*, on trouve différentes remarques sur les changemens du goût dans la musique italienne. — L'abbé *Jér.* RICHARD a donné des détails sur la musique italienne, dans sa *Description historique et critique de l'Italie*; Paris, 1765, 6 vol. in-12. — *Le Brigandage de la Musique italienne*, par J. J. SONNETTI; Paris, 1771, in-8°., 1781, in-12. — *De la Musique en Italie*, par BELOSELSKY; à la Haye, 1778, in-12. Dans le mois d'octobre 1778, p. 505 du *Journal encyclopédique*, on trouve une lettre contre cet ouvrage. — Dans *le Glaneur littéraire*, on a aussi inséré une *Dissertation sur la Musique italienne*.

MUSIQUE EN FRANCE. L'histoire des Francs, étant intimement liée à celle des Gaulois, je ne crois pas inutile de placer ici le peu qu'on sait sur la *Musique* chez ces derniers. Diodore de Sicile, Grégoire de Tours et Fauchet, prétendent que les Gaulois connoissoient déjà la *Musique*, l'an du monde 2140, et que Bardus, l'un de leurs rois, établit, dans la Gaule, des écoles publiques de *Musique*, dont les chefs s'appelèrent *Bardes*, du nom de ce Bardus leur cinquième roi ; Dupleix veut qu'ils se soient fixés principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enseignoient pas seulement la jeunesse, mais ils marchoient à la tête des armées, jouant de la harpe, du psaltérion ou de la viole, et s'accompagnoient en exécutant des hymnes et des cantiques, propres à enflammer ou à calmer l'ardeur des généraux et des soldats. Dans les combats des Mirmillons, inventés par Pittacus, les Gaulois, au rapport de Strabon, faisoient chœur dans les stances, hymnes et chansons, que les musiciens chantoient pour animer les combattans ou à la gloire des vainqueurs. La musique étoit aussi employée au culte de la religion; elle servoit dans les pompes funèbres des rois, des princes, etc., à exciter les esclaves à se jeter sur le bûcher de leur maître. C'est-là tout ce qu'on raconte de l'état de la musique chez les Gaulois, qui éprouva des changemens à l'époque où les Romains y pénétrèrent. Car alors les Druides et les Bardes perdirent beaucoup de leur influence, et s'expatrièrent. Les siècles qui suivirent l'invasion de Jules-César dans la Gaule, ne nous apprennent plus rien. On sait seulement qu'il y eut à Lyon une école publique pour les sciences et les arts, fondée, suivant les uns, par Auguste, et, suivant les autres, par Caligula.

Quant aux Francs, la musique leur auroit été connue bien avant Pharamond, si, comme le dit Fauchet sans autorité, ce prince fut proclamé roi à la tête de l'armée, au son de tous les instrumens militaires. Grégoire de Tours rapporte, qu'à la cérémonie du baptême de Clovis, dans l'église de Saint-Remy de Reims, il y eut une musique digne de la grandeur du sujet, et qui causa tant d'admiration à Clovis, que, dans un traité de paix conclu avec Théodoric, roi des Ostrogoths, il obligea ce prince,

par un article exprès, à lui envoyer un bon joueur de guitare, avec un corps de musique d'Italie. Chérébert, roi de Paris, avoit une grande passion pour la chasse; Ingoberge son épouse, qui l'aimoit beaucoup, eut recours, pour le retenir auprès d'elle, aux charmes de la musique; elle imagina d'abord d'établir dans son palais des fêtes pastorales et galantes, dans lesquelles deux de ses filles d'honneur, Méroflède et Marcovefe, faisoient les premiers rôles. Chilpéric inventa quatre lettres qu'il ajouta à l'alphabet, pour faciliter les rimes de la langue française et adoucir le chant : il étoit poète et musicien. Ce fut sous le règne de Pépin, d'autres disent de Louis-le-Débonnaire, que l'on vit le premier jeu d'orgues en France. Pithon prétend que ce fut sous le premier de ces deux princes que la chapelle du roi fut créée, sous la direction d'un maître de musique nommé *Menestrel*. Charlemagne, à son retour de Rome, en 801, amena avec lui un corps de musiciens italiens, à la tête desquels étoient deux chantres fameux, *Théodore* et *Benoist*. L'établissement que ce prince fit d'une école dans son palais, donna l'essor à toutes les sciences, et entr'autres à la musique. Le mariage de Constance, fille de Guillaume, comte de Provence, avec le roi Robert, est regardé comme l'époque du goût pour la musique en France. Il se forma, quelque temps après, une société de musiciens, à l'imitation des anciens Bardes. On les nomma *Trouveres*, *Troubadours*; d'autres s'appelèrent *Chantères* ou *Menestrels*; ils faisoient les airs et les chantoient; d'autres enfin se nommèrent *Jongleurs* ou *Ménétriers*; ils accompagnoient les voix au son des instrumens. On sait que ces différens corps de musiciens alloient dans les cours des grands seigneurs, qui les employoient, soit dans leurs repas, soit à leurs noces, soit aux fêtes publiques qu'ils donnoient. Robert, fils de Hugues Capet, étoit poète et musicien. Thibault, comte de Champagne, devenu éperduement amoureux de la reine Blanche, assembla son conseil pour savoir quel remède pourroit le guérir; le seul qu'on lui indiqua fut celui de la musique unie à la poésie. L'art, du temps de saint Louis, paroît ne s'être borné qu'à la musique d'église (*Voy.* ce mot). Les historiens de ces différens temps n'estimoient pas assez les musiciens pour transmettre leurs noms à la postérité. C'est ce qui fait que nous sommes si peu instruits sur leur compte. Charles V aimoit beaucoup la musique, et finissoit ordinairement ses repas par des concerts de flûte : Louis XII ne lui ressembloit pas; Sous Philippe-le-Bel, en 1313, on éleva des théâtres où l'on joua des féeries en musique. Cette fête, donnée à l'occasion de la réception de Louis-Hutin, de Philippe-le-Long et de Charles-le-Bel au grade de chevalier, dura trois jours. Jusqu'à François I, à peine sait-on si la musique a existé en France. Ce prince, qui aimoit tous les arts, établit une musique de sa chambre, outre la musique de sa chapelle. Elle le suivit, en 1515, à la bataille de Marignan, et se joignit à Bologne à la musique de Léon X, pendant le séjour qu'y firent ces deux souverains. Je ne rapporte cette circonstance que parce qu'elle a pu influer sur le goût qui régnoit alors, et préparer le changement notable qu'entraîna le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis. C'est aux musiciens, qui suivirent cette princesse en France, qu'est dû le rétablissement de la bonne musique. François I avoit imaginé d'envoyer, en 1543, à Soliman II, un corps de musiciens habiles, croyant lui faire un présent inestimable. Le sultan, après les avoir entendus plusieurs

fois, les combla de présens, mais leur ordonna de sortir de ses états, sous peine de la vie. Charles IX aima et cultiva également la poésie et la musique. Ce fut sous son règne que Jean-Antoine Baïf établit une académie de musique dans sa maison du faubourg Saint-Marceau: le roi assistoit à ses concerts une fois la semaine. *Eust.* du CAUROY, né à Beauvais, et maître de chapelle de Charles IX et de Henri III, fut un excellent musicien. On prétend que la plupart des anciens Noels qu'on chantoit, étoient des gavottes et d'autres airs faits par du Cauroy pour Charles IX. Ce fut lui qui composa la musique exécutée aux Grands-Augustins le jour de l'établissement de l'ordre du Saint-Esprit. Le mariage de Marguerite de Lorraine, belle-sœur de Henri III, fut célébré par une fête absolument neuve et brillante. Ronsard et Baïf donnèrent les paroles ; la musique fut faite par BEAULIEU et SALMON, maîtres de la musique : il y eut aussi un ballet-comique, dont les paroles étoient de La Chesnaye, et la musique, des deux mêmes musiciens. L'exécution de ce ballet inspira du goût aux Français pour ce genre d'amusement ; et c'est alors qu'il s'établit une troupe de comédiens italiens à l'hôtel de Bourbon. Plusieurs fêtes furent données à l'imitation de celle dont nous venons de parler. La reine, femme de Henri III, en donna une au Louvre, qui finissoit par un ballet de Cérès, dont la musique étoit de CLAUDIN, le plus fameux musicien qu'on eût vu jusqu'alors en France, et les airs de danse, de Baltazarini, italien, qui s'appela depuis BEAUJOYEUX : c'étoit un des meilleurs violons de l'Europe. Ce fut en 1585 que se fit l'établissement d'une musique dans plusieurs églises de Paris. La confrérie des Pénitens, instituée par Henri III, avoit à sa suite une musique sombre et triste. Henri IV se soucioit peu de la musique, mais Marie de Médicis l'aimoit beaucoup : COMINY, maître de musique de sa chambre, étoit assez bon musicien. Louis XIII favorisa les spectacles et la musique; il composa même plusieurs chansons. Ce prince fut si content d'entendre le célèbre du MANOIR jouer du violon, qu'il lui fit expédier une patente qui le déclara roi des violons, et lui donnoit le pouvoir d'établir des corps de cette profession par-tout où il voudroit. Cette patente est de 1650. Le goût et la magnificence de Louis XIV mit la musique dans une haute faveur. En 1644, le cardinal de Mazarin fit venir d'Italie les plus fameux musiciens, pour donner une première représentation d'OPÉRA (*Voy.* ce mot). Il fut joué dans la salle du Louvre. Le sujet étoit *les Amours d'Hercule*. Lulli fit la musique des ballets : ce fut son début. En 1660, parurent LAMBERT et BOSSET, qui créèrent un nouveau genre de chant. CAMBERT, sur-intendant de la musique de la reine-mère, mit en musique les deux premiers opéra de l'abbé Perrin, qui furent joués, l'un en 1659, et l'autre en 1671. Cependant jusqu'à LULLI, la musique fut, en quelque sorte, au berceau. Ce grand maître étonna par son goût et sa science. Il fut le premier en France qui fit des basses, des milieux, des fugues. On eut d'abord de la peine à exécuter ses compositions qui, depuis, parurent si simples et si aisées. Mais les airs détachés, les ariettes, ne répondoient pas à la perfection des grandes scènes d'*Atys*, d'*Armide* et de *Roland*. Ces airs étoient foibles et languissans ; mais le récitatif étoit beau, touchant, sublime.

A Lulli, succédèrent une foule de musiciens. Campra, Colâsse, Destouches, Mouret, Bernier, Clérembaut, Montéclair, Dubousset, Batistin, La Lande, Marais, Forquerey,

Marchand, Couperin, Batiste, Senailler, Le Clair, Rebel, Francœur, etc., fleurirent à diverses époques avec plus ou moins de célébrité ; mais tous ont été à-peu-près ses imitateurs. A leur suite parut RAMEAU, qui les éclipsa tous, et qui fit, pour ainsi dire, de la musique un art nouveau. On oublia les beaux récitatifs de Lulli, pour se livrer aux charmes d'une harmonie inconnue jusqu'alors. Rameau étoit âgé de cinquante ans, lorsqu'il donna, en 1733, *Hippolyte* et *Aricie*, son premier opéra. Vingt compositions de ce genre, qui succédèrent à celle-ci, mirent le sceau à sa réputation. Cependant il a éprouvé de nos jours le sort de Lulli ; la plus grande partie de sa musique est oubliée et ne reparoîtra plus. Ne seroit-il pas vrai de dire que la musique n'est bonne que quand elle amuse, et qu'en cela, comme en beaucoup d'autres choses, chaque siècle a son goût, qui se voit rejeté par celui du siècle suivant ? Un écrivain a eu tort d'en conclure qu'il n'y a point de beau fixe en musique, comme en peinture, en sculpture ou en architecture. Peut-être cependant faut-il, sous ce rapport, ne rien regretter, rien exclure, et peu critiquer.

Il me semble assez naturel de faire connoître les signes et les caractères dont nos anciens maîtres se servoient pour écrire leur musique. Les différentes notes que l'on trouve dans la musique, écrite au quatorzième siècle et jusqu'au seizième, étoient au nombre de cinq, dont voici le nom et la figure : *Maxime* , *longue* , *brève* , *semi-brève* O, *minime* (*Voyez* ces différens mots). La noire, la croche, la double-croche, etc., n'étoient pas encore en usage. Il y a apparence que ces caractères avoient leur origine dans la langue grecque. Ces notes précédèrent les mesures. Dans la suite, les rapports en valeur d'une de ces notes dépendirent du *mode*, du *temps* et de la *prolation* (*Voy.* ces mots). Ces termes ne signifioient autre chose que certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les notes, par un signe général, qui se mettoit après la clef, et qui consistoit en un cercle ou demi-cercle, ponctué ou sans point, et suivi des chiffres 2 ou 3 diversement combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua, dans la suite, des lignes perpendiculaires, différentes, selon le mode, en nombre et en longueur. Ces lignes ressembloient à nos bâtons de pause ; et c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C et du C barré. Tous ces signes du mode, du temps et de la prolation qui formoient diverses modifications, se rapportoient à la mesure ternaire ou binaire, c'est-à-dire, à la division de chaque valeur, en deux ou trois temps égaux. La mesure à trois temps étoit regardée comme la mesure parfaite, et celle à deux temps, comme l'imparfaite. Le mode avoit aussi ses divisions ; le mode majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons perpendiculaires qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, et trois autres petits qui n'en remplissoient que deux. La maxime valoit trois longues, et la mesure étoit à trois temps. Le mode majeur imparfait n'étoit marqué que par deux grands bâtons et deux petits. La maxime ne valoit que deux longues, et la mesure étoit à deux temps. Le mode mineur parfait n'avoit qu'un grand bâton qui remplissoit trois espaces : la longue valoit trois brèves, et la mesure étoit à trois temps. Le mode mineur imparfait n'avoit à la clef qu'un petit bâton : la longue ne valoit que deux brèves, et la mesure étoit à deux temps. Il faut appliquer au temps et à la prolation ce que je viens de dire du mode, en

leur attribuant les notes de moindre valeur dans la même proportion. Au lieu de bâton, on mettoit seulement un cercle et un demi-cercle pour ce qui regarde le temps parfait et le temps imparfait; et un cercle avec un point ou sans point pour la prolation, soit parfaite, soit imparfaite. De tout ceci, il résulte que, dans les mesures parfaites, la maxime valoit trois longues, la longue trois brèves, la brève trois semi-brèves, la semi-brève trois minimes; et, dans les mesures imparfaites, la maxime ne valoit que deux longues, etc., ainsi de suite. On battoit la mesure comme on le fait aujourd'hui, tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, selon que leur musique l'exigeoit. La mesure, ainsi que le mouvement, se marquoit par des O ou des C ponctués ou sans points; barrés, ou sans barres; avec des chiffres l'un sur l'autre, ou bien à côté l'un de l'autre: des points dessus ou à côté des notes, etc.; ce qui amena nécessairement une grande confusion, parce que chaque musicien s'attribuoit le droit d'imaginer des signes plus ou moins multipliés, selon son caprice. De-là sont venues les différentes manières dont la musique d'alors est écrite. Les barres (*Voy.* ce mot), dont on se sert aujourd'hui pour séparer les mesures, n'étoient point employées par nos anciens musiciens: c'est ce qui avoit donné lieu à plusieurs de leurs règles que les barres ont fait évanouir. Ils se servoient du *point*, de la *ligature*, etc. (*Voy.* ces mots.) On voit encore des restes du vieil usage dans nos pièces de musique du seizième siècle, d'Orlande Lassus, de Claudin ou Claude le jeune, de du Cauroy, etc., excellens compositeurs du temps de Charles IX et de Henri III.

Dans le *Parnasse français* de TITON DU TILLET; Paris, 1732, on trouve différentes remarques sur la musique en France, et sur son histoire dans ce pays. — On peut encore consulter, sur l'histoire de la musique en France, les ouvrages suivans: *Les progrès de la Musique sous le règne de Louis-le-Grand;* Paris, 1735. — *De la corruption du goût dans la Musique française*, par BOLLIOUD DE MERMET; Lyon, 1746, in-8°. — Dans les *Lettres sur les Hommes célèbres sous le règne de Louis XV*, par DAQUIN; Paris, 1752, 2 vol. in-12: il y en a huit sur la musique. — *Lettre de mademoiselle de Saint-Hilaire, à M. D.;* Paris, 1754, in-8°. — Les différens ouvrages publiés à l'occasion de la dispute sur la musique italienne et française. *V.* à l'art. OPÉRA. — *Réflexions sur la Musique en général et sur la Musique française en particulier;* Par. 1754. — COLIN DE BLAMONT, *Essai sur les goûts ancien et moderne de la Musique française*, 1754, in-4°. — *Essai sur les révolutions de la Musique en France;* Paris, 1776, in-12. Cet écrit est attribué à Marmontel. — *C. F.* CRAMER, *Coup-d'œil général sur la Musique française* (en allemand); Berlin, 1786, in-8°.

Dans les ouvrages suivans, on compare la musique italienne avec la musique française: RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique;* Paris, 1702, in-12, et *Défense du Parallèle;* Paris, 1705, in-12. — *Jean L. le Cerf* DE LA VIEUVILLE DE FRENEUSE, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française;* Bruxelles, 1705, in-12. Cet ouvrage a pour but de combattre Raguenet: il a été inséré ensuite dans l'*Histoire de la Musique*, par BONNET, ainsi que la *Dissertation* du même auteur, *sur le bon goût de la Musique française et sur les Opéras*. — *Histoire et Comparaison de la Musique en France;*

Amst. 1706. — *La Musique*, poëme en 4 chants; Lyon, 1714, in-4°., contient aussi un parallèle entre la musique italienne et française. — Krause, *Lettre sur la différence entre la Musique italienne et française;* Berlin, 1748, in-8°. — *De la liberté de la Musique*, par d'Alembert, dans le quatrième volume de ses *Mélanges*.

Musique en Angleterre. Nous n'avons point de faits assez précis pour dire quelque chose de satisfaisant sur l'histoire de la musique en Angleterre, avant l'époque de l'introduction du christianisme. Le moine Augustin, appelé communément l'*Apôtre de l'Angleterre*, que le pape Grégoire-le-Grand avoit envoyé pour convertir les Saxons, leur apporta en même temps la religion chrétienne et la musique d'église. Lorsqu'il fut admis, avec ses compagnons missionnaires, à l'audience du roi Ethelbert, dans l'île de Thanet, ils approchèrent, selon Bède, en procession et en chantant des litanies. Quand ils entrèrent ensuite dans la ville de Canterbury, ils chantèrent une litanie, et finirent par un alleluia. Ce fut donc en 596, que les Anglo-Saxons entendirent le chant grégorien pour la première fois. En 680, le pape Agathon envoya en Angleterre, Jean, le premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, pour instruire les moines de Weremouth dans l'art du chant. A la sollicitation des maîtres de musique de tous les autres monastères du Nord qui étoient venus l'entendre, il ouvrit des écoles pour enseigner la musique dans les autres villes du royaume de Northumberland. Ces écoles en produisirent d'autres, et le goût du *chant romain* s'étendit dans l'île.

Alfred, qui fleurit à la fin du neuvième siècle, fut non-seulement grand roi, grand législateur, grand guerrier, grand politique, mais c'étoit aussi un prince fort savant pour le temps où il vivoit, et il aimoit et pratiquoit la musique. Cet art faisoit sans doute alors partie d'une éducation cultivée, puisque la musique étoit mise au nombre des quatre sciences qui constituoient le *quadrivium*, ou la première classe de la science philosophique; ces quatre sciences étoient la musique, l'arithmétique, la géométrie, et l'astronomie; mais la théorie et la pratique de la musique étoient encore extrêmement obscures et difficiles. A l'âge de 12 ans, Alfred qui ne savoit pas encore lire, étoit déjà en état de répéter plusieurs chansons saxonnes, qu'il avoit apprises en les entendant chanter par d'autres; les historiens ajoutent que ces chansons nationales contribuèrent beaucoup à éveiller et à développer son génie. Pour parcourir et épier le camp des Danois, ce prince se déguisoit en ménétrier ou joueur de harpe; ce qui fait voir qu'il étoit assez bon musicien pour en imposer pendant plusieurs jours à ses ennemis. En 886, ce prince fonda à Oxford une chaire pour enseigner la musique. Dans les premiers temps, toute la science musicale consistoit seulement en quelques chants qu'on appliquoit, suivant le rite romain, aux pseaumes et aux hymnes de l'église, et qui étoient accompagnés de l'orgue. Cet instrument commençoit à devenir commun. Dunstan, mort en 988, en donna un à l'abbaye de Malmesbury, et il fit ensuite le même présent à plusieurs églises et à plusieurs monastères. Le onzième siècle est l'époque des découvertes de Guy d'Arezzo, en Italie, et des progrès considérables qu'il fit faire à l'art. Bientôt sa méthode se répandit en Angleterre comme dans tout le reste de l'Europe. Depuis les premières écoles de musique fondées en Angleterre au septième siècle, cet art cultivé dans presque tous les couvens,

avoit fait une des principales occupations de la vie monastique, ce qui produisit un nombre infini de traités écrits en latin barbare. A mesure que dans les siècles suivans la musique faisoit de nouveaux progrès, d'autres écrivains s'empressoient d'en développer les principes; mais ce ne fut que dans le treizième siècle que *Walter* ODINGTON, moine d'Evesham, également savant en astronomie, dans les mathématiques, et en musique, composa sur la musique le Traité le plus complet et le plus méthodique qui eût existé jusqu'alors dans cette île. Pendant le quatorzième et le quinzième siècle, la musique étoit généralement cultivée en Angleterre; on y pratiquoit le même contrepoint qu'en Italie et en France, et on commença à créer sur la langue nationale des chants imités de ceux de l'église, accompagnés souvent d'une harmonie aussi simple et aussi austère. Il paroît que l'orgue étoit toujours le seul accompagnement de la musique sacrée, et que la harpe étoit l'accompagnement ordinaire de la musique profane. Au couronnement de Henri v, en 1413, il n'y avoit pour tous instrumens qu'un grand nombre de harpes. Ce prince cependant n'aimoit pas la musique, ou du moins la louange; car il défendit, par un édit, aux poëtes et aux musiciens, de célébrer ses victoires. En dépit de cette défense, la plus ancienne chanson anglaise qui existe, est celle qui fut composée après la bataille d'Azincourt, gagnée par ce roi sur les Français en 1415. Elle s'est trouvée dans une collection du collége de la Magdeleine, à Cambridge; elle est notée en notes grégoriennes; M. Burney l'a déchiffrée, et pour ainsi dire, traduite en notes modernes.

Henri vi ne donna point d'édits contre la musique. Les ménétriers se multiplièrent sous son règne, malgré les troubles et les malheurs dont il fut traversé, et l'on a remarqué que dans les cérémonies publiques, ils étoient payés plus cher que le clergé. C'est alors que fleurirent deux musiciens célèbres encore aujourd'hui parmi les Anglais, *Jean* DUNSTABLE et *Jean* HAMBOIS. Le premier composa un Traité sur la musique mesurée, *De mensurabili musicâ*, qui s'est perdu, mais qui a été cité par quelques auteurs contemporains. Il fit aussi beaucoup de musique, dont il ne reste cependant que quelques fragmens. Le docteur *Jean* HAMBOIS, très-instruit dans tous les arts, avoit cependant fait son étude spéciale de la musique; il prit ses degrés en musique, et fut reçu docteur, on ne sait précisément si c'est dans l'université de Cambridge ou dans celle d'Oxford. L'Angleterre est le seul pays où la musique ait été assez considérée pour élever au doctorat, et les statuts de l'université d'Oxford, sont même assez sévères à cet égard. Ils obligent à faire preuve de sept ans d'étude et de pratique, avant d'être admis au grade de bachelier, et de cinq autres années depuis l'admission à ce grade, pour aspirer à celui de docteur. Il faut de plus pour le baccalauréat, faire exécuter publiquement des morceaux de musique à cinq parties, dans une séance indiquée et affichée trois jours d'avance; et pour le doctorat, des morceaux à six et à huit parties. Cet usage qui remonte en Angleterre jusqu'au quinzième siècle, n'a encore été imité par aucune autre nation de l'Europe. La musique eut de nouveaux encouragemens sous le règne d'Edouard iv; jusqu'alors les ménétriers avoient été errans et séparés; ce prince leur permit de former une communauté, sous la direction d'un chef, à qui il donna le titre de *maréchal des ménétriers*, par des lettres-patentes du 24 avril

1469. C'est à ce même roi qu'on fait encore remonter l'établissement de la chapelle royale et de la troupe des musiciens du roi, qui subsistent encore aujourd'hui. Vers la fin du quinzième siècle, un grand nombre de compositeurs se distinguèrent non-seulement dans la musique d'église, mais dans celle qu'on nomme profane, c'est-à-dire, qui étoit adaptée à des paroles anglaises sur des sujets non religieux. Celui de ces anciens compositeurs qui paroît mériter le plus d'estime, est Robert Fairfax, qui fut docteur en musique à l'université de Cambridge. Ses chants, ainsi que ceux de ses contemporains, ont quelque chose de rude et de sauvage, ce qui tient peut-être aux chœurs qu'il mettoit en musique; la langue anglaise, alors dans son enfance, étoit encore rude et peu harmonieuse. C'est encore ce qui peut expliquer pourquoi les chants ecclésiastiques de ce même Fairfax, de Taverner, de *J.* Stephard, du docteur Tye et des autres maîtres de ce siècle, ont plus de douceur et de naturel que leurs chants profanes; c'est cependant par ces derniers qu'ils se firent aimer de leurs contemporains. Les ménétriers les chantoient en s'accompagnant du luth et du rebec, qui étoit une espèce de violon. Ils alloient offrir leurs talens chez les seigneurs qui avoient la réputation d'aimer la musique et de la bien payer. Plusieurs seigneurs en avoient à leur solde, et l'on a trouvé dans l'état de dépense d'un ancien comte de Northumberland, un long détail du service des ménétriers et de leurs salaires. Ce même comte établit en 1512, dans un de ses châteaux de Yorkshire, une chapelle dont la musique étoit aussi nombreuse que celle d'une cathédrale. La chapelle du cardinal Wolsey égaloit en magnificence, et même, selon plusieurs historiens, sembloit surpasser celle du pontife romain. Henri VIII avoit fait dans sa jeunesse une étude sérieuse de la musique. Il avoit composé deux messes entières, qu'il faisoit souvent exécuter dans sa chapelle. La rupture de Henri VIII avec le Pape, n'apporta d'abord qu'un léger changement à la musique. On se contenta de mettre des paroles anglaises à la place des paroles latines. Plusieurs prélats anglicans se firent gloire de travailler à cette traduction, et l'archevêque *Cranmer* rédigea lui-même par ordre du roi, les litanies et plusieurs hymnes pour les fêtes solemnelles. Mais l'époque de la réformation au milieu du seizième siècle, rompant toute liaison entre la cour de Londres et celle de Rome, les chants de l'église romaine qui avoient régné jusqu'alors, et que la musique profane elle-même n'avoit fait qu'imiter, disparurent, et la musique devint plus libre et plus nationale, jusqu'au temps où l'Angleterre fut pour ainsi dire conquise par les chants profanes de l'Italie, comme elle l'avoit été d'abord par ses chants sacrés.

Il est douteux que les Anglais aient un goût national en musique; mais s'ils en ont un, ils le doivent au célèbre Hændel, dont les ouvrages, quoiqu'ils aient vieilli, sont encore exécutés. C'est lui qui sut deviner le genre de musique qui convenoit mieux à la langue et au caractère de la nation anglaise. L'établissement d'un opéra italien a contribué autant que les ouvrages d'Hændel à répandre le goût de la musique en Angleterre. Depuis cette époque un grand nombre de musiciens allemands et italiens sont attirés à Londres, et l'étude de la musique est devenue une partie essentielle de l'éducation des personnes riches ou d'un rang distingué, et on a vu se former parmi les Anglais des artistes qui, sans

égaler les musiciens étrangers, ne sont pas sans mérite. Quoique la langue anglaise soit peu propre au chant et à la mélodie, les Anglais ont cependant plusieurs opéra que le public entend avec plaisir, tels que l'*Amour au village*, *Artaxerxès*, *etc.* Les opéra les plus récens, sur-tout ceux de M. SHIELD, offrent un genre de musique qui se rapproche davantage du goût italien, et qui paroît cependant bien adapté à la langue anglaise. La musique d'église des Anglais est très-inférieure à celle de plusieurs autres nations. On trouve assez généralement des orgues dans les églises épiscopales. Le chant dans les cathédrales, dans les chapelles des colléges, des universités, et dans plusieurs autres où il y a des choristes d'office, est triste et monotone. On exécute dans d'autres des *oratorio* d'Hændel, ou d'autres compositeurs. Dans presque tous les voyages en Angleterre, il est question de l'*Oratorio du Messie*, qu'on entend tous les ans dans l'abbaye de Westminster, et de la nombreuse réunion de musiciens qui l'exécutent. La recette est principalement destinée pour les musiciens pauvres et pour leurs veuves et orphelins. Dans la cathédrale de Saint-Paul et à l'Hôpital des Enfans trouvés, on exécute aussi des *oratorio*, en général de la musique d'Hændel, au bénéfice de plusieurs institutions de charité. Pendant le carême on entend au moins une fois par semaine des *oratorio* qui sont rendus avec beaucoup de précision et d'ensemble.

Outre l'opéra italien et le petit opéra anglais, les musiciens les plus estimés se réunissent souvent pour donner de grands concerts; et souvent aussi on les appelle à des concerts particuliers que donnent des personnes riches. Il y a aussi à Londres plusieurs sociétés musicales, et des clubs où des amateurs se réunissent pour faire de la musique. Nous avons vu plus haut qu'à l'Université d'Oxford il y a un professeur de musique, et qu'elle confère le grade de docteur à ceux qui subissent les examens prescrits, ou qui ont fait preuve d'habileté dans la composition. De là vient le titre de docteur que portent en Angleterre plusieurs professeurs de musique. *Charles* BURNEY est un des plus célèbres de ces docteurs en musique. Il a fait plusieurs opéra qui ont eu beaucoup de succès. Outre son histoire de la musique, il a aussi publié deux *Voyages*, l'un *en France et en Italie*, l'autre *dans les Pays-Bas*, *en Hollande et en Allemagne*, dont l'objet étoit d'observer l'état de la musique dans ces pays. M. JACKSON, d'Exeter, publia encore très-jeune, des compositions de musique, où il montroit une profonde connoissance des principes de l'harmonie, et il est devenu depuis un des meilleurs compositeurs d'Angleterre. Son style est facile et régulier. Il a aussi publié un ouvrage intitulé l'*Etat présent de la musique à Londres*, où il fait des observations sur les causes qui retardent les progrès de la musique en Angleterre. Dans ses *Lettres sur différens sujets*, qu'il publia en deux volumes, et qui ont eu plusieurs éditions, il traite aussi de la musique. Le docteur HARRINGTON, quoique simple amateur, est mis au nombre des meilleurs compositeurs anglais, et il n'est pas moins estimé comme poète. De tous les compositeurs anglais, le docteur *Samuel* ARNOLD, maître de la chapelle du roi, est celui qui a eu le plus de célébrité. Il se fit connoître par des oratorio qu'on regarde comme les meilleurs de tous ceux qu'on eût entendus après ceux d'Hændel. Il a fait un grand nombre d'opéra; mais dans la plupart il n'y a qu'un petit nombre d'airs. Le compositeur anglais qui

plaît davantage aux connoisseurs, est M. *William* SHIELD ; il a principalement travaillé pour le théâtre. Il avoit bien étudié le goût italien en Angleterre et en Italie, et il a su l'adapter à la langue anglaise, sans contrarier son caractère. On met encore au rang des bons compositeurs anglais, MM. ARNE, ARYTON, CALCOTT et BUSBY, tous docteurs en musique. Le dernier est également estimé comme compositeur et comme écrivain. Il fut chargé par le docteur Arnold de faire la partie historique et littéraire du *Dictionnaire de musique*, que celui-ci publia en 1786. Il a donné depuis un nouveau *Dictionnaire de musique* complet, supérieur à tous les ouvrages de ce genre qui ont paru en langue anglaise.

Dans le *Present state of the arts in England*, par ROUQUET, il est question, dans le n° 27, du goût des Anglais en ce qui concerne la musique. — *J.* POTTER, *On the present state of music*, 1762, in-8°., se borne principalement à son état en Angleterre. — *On the origin of the music*, *Waits at Christmass*, 1766. — W. HANBURY et W. HAYES, *Anecdotes of the five music-meeting at Church-Langton*, 1768, in-8°. — *Joel* COLLIER, *Music Travels thro' England*, 1774, in-8°. — FORKEL, dans le deuxième volume, page 320 de sa *Bibliothèque musicale*, parle de l'état de la musique à Londres. — *Account of the musical performance in Westminster Abbey and the Pantheon, in commemoration of* HANDEL, par *Ch.* BURNEY; Londres, 1785, in-4°. — Des détails sur la *Musique en Ecosse*, se trouvent dans ARNOT, *History of Edinburg.*, 1779, in-4°.; dans les *Transactions de la société des Antiquaires d'Ecosse, etc.* — BURNEY, dans son *Histoire générale de la musique*, parle aussi en particulier de la musique en Angleterre.

On cite encore, parmi les bons ouvrages anglais sur la musique, les *Essais sur l'origine, les progrès et les effets de la musique*, par M. *Richard* EASTCOTT, 1793, in-8°. On y trouve des détails curieux sur les anciens bardes et menestrels.

MUSIQUE EN ALLEMAGNE. Depuis le règne de Charlemagne, il y a en Allemagne une espèce de confrérie de ménétriers appelés *Meistersænger* (maîtres-chanteurs), les uns sédentaires, d'autres ambulans, qui alloient de ville en ville chanter des chansons, souvent de leur composition, et s'accompagner de quelqu'instrument. La musique d'église y a été, depuis la même époque, cultivée avec soin; et la réformation ayant amené l'usage de chanter les pseaumes et des cantiques en langue vulgaire, introduisit dans les églises protestantes d'Allemagne une musique plus chantante et plus agréable que l'ancien plain-chant. L'esprit de controverse musicale qui se développa en Italie après les premieres découvertes de Guy d'Arezzo, gagna bientôt en Allemagne, et y fit naître beaucoup d'ouvrages savans sur la musique. La correspondance entre l'Allemagne et l'Italie a été toujours assez intime, et on a vu les représentations musico-dramatiques passer promptement de l'un de ces pays dans l'autre. Ce fut à Hambourg qu'on vit, en 1678, représenter le premier opéra intitulé *Orontes*, et dont la musique étoit du maître de chapelle THEIL. Les opéra qu'on a donnés sur ce théâtre depuis cette époque jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, sont tous en allemand. On y introduisit successivement des airs italiens, en conservant le récitatif en langue allemande. Cette bigarrure plut beaucoup dans un temps où le goût n'étoit pas encore formé, et où la supériorité et la réputation de la musique italienne

commençoient à la répandre dans toute l'Europe. Les premiers compositeurs qui travailloient pour ce théâtre étoient des hommes du plus grand talent; c'étoient entr'autres, Keiser, Matheson, Hændel, Cousser, Telemann, etc. Le premier a laissé cent sept opéra, et est mort en 1739. Le célèbre Hasse disoit de lui que c'étoit un des plus grands musiciens que le monde ait vus. Matheson est plus renommé comme écrivain que comme compositeur. Il est mort en 1764, âgé de quatre-vingt-deux ans. Il aimoit à se vanter, en mourant, d'avoir publié autant d'ouvrages sur la musique, qu'il avoit vécu d'années, et il prétendoit qu'il en laissoit autant en manuscrit à ses héritiers pour l'instruction de la postérité. Hændel, né à Halle en 1685, donna son premier opéra, intitulé *Elmira*, au théâtre d'Hambourg en 1705. Il partit ensuite pour l'Italie, et fit à Florence l'opéra de *Rodrigo*. Après avoir séjourné à Venise, à Rome, à Naples, et y avoir fait plusieurs compositions estimées, il revint en 1710 à Hanovre, où il fut nommé directeur de l'orchestre de l'électeur; un an après il eut la permission de continuer ses voyages, et il alla pour la première fois en Angleterre, où il composa son *Rinaldo*, qui fit long-temps les délices de Londres. L'électeur d'Hanovre étant devenu roi de la Grande-Bretagne, ce prince lui fit une pension de 400 livres sterlings, et depuis il travailla toujours pour le théâtre. Il perdit la vue en 1751, cet accident ne l'empêcha point de toucher de l'orgue et de composer des opéra. Hændel mourut à Londres en 1759; son tombeau fut placé à Westminster, parmi ceux des rois et des grands hommes qui ont illustré l'Angleterre. Cousser, né en 1659 à Presbourg en Hongrie, fut appelé vers 1693 à Hambourg pour y prendre la direction de l'opéra. Il avoit voyagé, et ce fut lui qui introduisit en Allemagne la manière de chanter des Italiens. On a de lui beaucoup d'ouvrages imprimés. Telemann, né à Magdebourg en 1681, a été un des compositeurs les plus féconds. Hændel disoit de lui qu'il écrivoit une pièce de musique en huit parties avec autant de facilité qu'un autre écriroit une lettre. C'est sur-tout dans la musique d'église qu'il a montré un talent extraordinaire. Ses ouvrages de théâtre sont oubliés.

L'opéra s'est établi presqu'à la même époque sur les théâtres de Hambourg, de Vienne, de Berlin et de Dresde. Léopold I, qui occupoit le trône impérial, aimoit les sciences et les arts, et cultivoit la musique. Il attira à sa cour les musiciens les plus célèbres, tant nationaux qu'étrangers. Il fit faire, par les plus grands compositeurs, de la musique d'église pour sa chapelle, et des opéra pour son théâtre, et qu'il faisoit exécuter par les plus habiles virtuoses de l'Allemagne et de l'Italie. Les principaux compositeurs que Léopold employa sont Fux, Caldari, Ziani et Conti; ces trois derniers étoient Italiens; le premier, né en Styrie, ne composa pas seulement de la musique pour l'église et pour le théâtre, mais il a publié aussi différens ouvrages sur la théorie de l'art, le plus célèbre est un traité élémentaire des principes de la composition, qui a été traduit en italien, et qui a été long-temps le guide des maîtres et des écoles d'Italie. L'exemple de Léopold répandit, dans les autres cours, le goût de la musique et des spectacles musico-dramatiques. L'usage de mêler des airs sur des paroles italiennes à des récitatifs et des chœurs sur des paroles allemandes, tomba enfin, et l'opéra, purement italien, fut adopté presqu'uniquement sur tous les théâ-

tres de l'Allemagne. Les cours de Manheim, de Munich, de Stuttgard, etc., suivirent l'exemple des cours plus considérables : toute l'Allemagne fut bientôt peuplée de musiciens de tous les genres. On y appela d'Italie les compositeurs les plus renommés et les plus grands virtuoses, et c'est depuis environ un siècle, le pays du monde où il s'est composé et exécuté le plus de musique. L'ancien usage, qui est encore en vigueur, d'enseigner la musique aux enfans dans les écoles publiques, a beaucoup contribué sans doute à étendre dans ce pays, et à y maintenir le goût de la musique. Le goût vif et éclairé que les princes les plus distingués et les plus puissans de l'Allemagne montrèrent pour les productions et même pour la pratique de la musique, ne contribua pas moins à fortifier ce goût général. Plusieurs de ces princes chantoient dans leurs concerts, et savoient jouer de plusieurs instrumens; il y en eut même quelques-uns qui composoient. De ce nombre étoit l'empereur Léopold ; on exécutoit souvent dans sa chapelle des morceaux de sa composition. Un des plus grands princes, Frédéric II, roi de Prusse, en dirigeant lui-même et avec le plus grand soin les détails du gouvernement de son royaume, trouvoit le temps de jouer tous les soirs de la flûte, et de réunir très-fréquemment une société de musiciens, où il faisoit assez bien sa partie sur son instrument favori. Frédéric II a fait construire un superbe théâtre, où il faisoit représenter des opéra à grands frais. L'aversion de ce prince pour la langue et la poésie allemande, fut la cause qu'on n'y donna que des pièces dont le texte étoit italien ; mais comme il n'aimoit que la musique de ses compatriotes, la composition musicale étoit toujours confiée à GRAUN, AGRICOLA ou à HASSE, et encore très-peu à ce dernier, parce qu'il étoit encore trop italien dans sa manière. Ses deux auteurs favoris étoient GRAUN pour la musique vocale, et QUANTZ pour les airs de flûte. Ce dernier avoit été le maître du roi pour cet instrument, et l'élève étoit parvenu à égaler son maître. Il n'y a point de pays au monde, sans en excepter l'Italie, où le peuple ait un goût plus général pour la musique qu'en Allemagne, parce qu'il n'y en a point où les oreilles soient plus continuellement frappées de musique de toute espèce. Dans les villes et dans les campagnes, on trouve des troupes de musiciens ambulans qui parcourent les rues, remplissent les auberges en chantant et jouant des instrumens. Dans presque tous les colléges il étoit d'usage que les boursiers, à des jours fixés, chantassent dans les rues, sur-tout devant les maisons des habitans les plus aisés, des hymnes, des canons et d'autres morceaux de musique à plusieurs parties ; depuis quelque temps cet usage a été presque généralement aboli. Mais ce qui fait voir sur-tout le goût général du peuple pour l'harmonie musicale, c'est que souvent on entend en Allemagne des hommes de métiers qui n'ont aucun principe de musique, chanter dans leurs boutiques des airs à plusieurs parties et d'une harmonie parfaite.

Parmi les compositeurs favoris de Frédéric II, roi de Prusse, on compte AGRICOLA. Ses compositions dans tous les genres sont très-nombreuses, et portent le caractère d'un génie heureux et facile. Il avoit étudié la musique à Léipsick, sous le célèbre *Sébastien* BACH, et il devint lui-même un des meilleurs organistes de l'Allemagne, pays qui a produit les plus grands organistes. Agricola a montré un talent plus original dans la musique d'église que dans la musique de théâtre ;

mais il n'osoit pas se livrer à son goût pour la première. L'aversion du roi de Prusse pour la musique d'église lui fit croire qu'un musicien qui avoit composé un oratorio ou un motet, avoit le goût gâté, ou qu'il en manquoit ; et lorsque par la suite il entendoit exécuter quelque morceau de musique théâtrale du même compositeur, il aimoit à dire : *Cela sent l'église.* On estime fort un petit ouvrage allemand qu'Agricola a publié sur l'*Art de chanter.* Graun est un autre compositeur distingué attaché au service du même prince. Il composa un grand nombre d'opéra, ainsi que beaucoup de pièces pour l'église et pour le concert. Ses compositions sont d'une harmonie pure, juste, facile à saisir ; et ses accompagnemens, quoique pleins quand il le faut, n'étouffent jamais la voix.

Ces différens compositeurs avoient formé en partie leur goût sur celui des maîtres italiens, dont la musique étoit adoptée et applaudie sur tous les théâtres d'Allemagne ; mais ils avoient en même temps conservé un caractère particulier tenant au goût national. Ils forment donc une espèce d'école mixte, où le goût italien est modifié par une teinte très-sensible de caractère et de goût national. Hasse, qui s'étoit aussi d'abord formé sur les plus habiles maîtres de son pays, abandonna par la suite sa première manière, et adopta entièrement celle de Naples ; les Italiens eux-mêmes le citent comme un modèle du style le plus élégant et le plus pur. La plupart des opéra que Hasse mit en musique étoient des ouvrages écrits par Métastase, et la réunion de deux talens aussi distingués fut presque toujours couronnée du plus grand succès. Celui des compositeurs allemands qui a eu le plus d'influence sur la musique française, est Gluck. Né en Bohême vers 1716, il passa en Italie en 1736, pour perfectionner ses talens. Après quatre années d'études, il commença à travailler pour le théâtre, et composa plusieurs opéra qui eurent presque tous beaucoup de succès. Il avoit senti de bonne heure que le véritable pouvoir de la musique ne devoit pas résider seulement dans les beaux airs qui chatouillent agréablement l'oreille, mais que toute la musique d'une pièce de théâtre devoit être dramatique ; et c'est pendant son séjour à Londres, où il avoit été appelé en 1745 pour composer deux opéra, qu'il conçut l'idée de produire une composition de ce genre, il la mûrit pendant le séjour qu'il fit ensuite en Allemagne, et il la perfectionna en France. Il fit ensuite un assez long séjour en Italie, où on n'en parloit qu'avec la plus haute estime. On le nommoit le Michel-Ange de la musique, et le savant P. Martini, entr'autres, rendit à Gluck la justice d'avouer qu'il avoit su réunir dans ses compositions les plus belles parties de la musique italienne avec quelques-unes de la musique française, et avec la beauté de la musique instrumentale des Allemands. Malgré les succès, les récompenses et la renommée que Gluck avoit obtenus en Italie et en Allemagne par ses différens opéra, il sentit qu'il pouvoit aller plus loin dans la carrière qui lui étoit ouverte ; qu'une tragédie en musique, dont les principaux rôles seroient exécutés par des castrats, manqueroit toujours d'illusion et d'effet théâtral ; qu'il ne pouvoit remplir l'idée qu'il s'étoit faite d'une musique vraiment dramatique, qu'autant qu'il auroit des poëmes réguliers en même temps que tragiques, un théâtre magnifique et des acteurs exercés et intelligens, en état de joindre à l'art du chant une action vraie, noble et pathétique. Alors il pensa qu'il ne pouvoit trouver qu'en France

tous ces moyens réunis. Il y vint, et composa ces ouvrages sublimes qui font encore la gloire de notre scène lyrique.

Parmi les compositeurs modernes, plusieurs ont eu beaucoup de célébrité, entr'autres, NAUMANN, HAYDN, MOZART, WINTER, etc. Ce qui donne aux Allemands une place très-distinguée dans l'histoire de l'art, c'est le progrès rapide et prodigieux qu'ils ont fait faire à la musique instrumentale; c'est cette multitude infinie de concertos, de symphonies, de pièces de clavecin et autres dont ils ont enrichi tous les concerts de l'Europe. Plusieurs causes ont produit et accéléré ce perfectionnement extraordinaire de la musique instrumentale en Allemagne. Le premier est le grand usage qu'on y a toujours fait de l'orgue dans les églises. Cet instrument demande, pour produire de grands effets, une connoissance parfaite du contre-point, de la fécondité et de la rapidité dans les conceptions. Dès les premiers temps il y a eu en Allemagne des organistes célèbres qui ont formé des écoles, et dont les leçons et les ouvrages ont contribué sur-tout à étendre l'étude et le goût de l'harmonie. Les noms de Matheson, de Kuhnau, de Hændel, de Bach et de quelques autres sont encore célèbres parmi les organistes. Le goût de l'orgue et l'art d'en jouer sont tombés aujourd'hui presque partout. Une autre cause des progrès de la musique instrumentale, c'est le goût que les différens souverains d'Allemagne ont eu pour ce genre, et le grand nombre de virtuoses qu'ils se plaisoient à rassembler pour leurs concerts. Auguste II, roi de Pologne et électeur de Saxe, avoit, au commencement du siècle passé, l'orchestre le plus nombreux et le mieux composé qu'on eût encore vu nulle part. L'émulation qu'inspira cet exemple a produit depuis les orchestres célèbres de Vienne, de Coblentz, de Manheim, de Munich, de Stuttgard. C'est-là que se sont formés Ditter, Wagenseil, Stamitz, Toeschi, Canabich, Schroeder, Haydn et tant d'autres symphonistes dont les innombrables compositions sont connues de tous les amateurs.

L'Allemagne a rempli l'Europe d'une foule de virtuoses du premier mérite dans tous les genres, tels sont, entr'autres, STAMITZ, CRAMER et LOLLI, pour le violon; QUANTZ, le maître de Frédéric II, roi de Prusse, BENDA, WENDLING, pour la flûte; FISCHER, pour le hautbois; SCHWARTZ, pour le basson; RODOLPHE, PUNTO, pour le cor de chasse; HOLZBAUER et KRUMPHOLZ, pour la harpe; KOHAUT, pour le luth, etc. Le nombre d'excellens joueurs de clavecin et de piano-forte y est très-considérable. L'Allemagne a aussi formé des chanteurs et des cantatrices dans le genre italien, admirés même en Italie, et applaudis sur tous les théâtres de l'Europe. Enfin, parmi les services que les Allemands ont rendus à la musique, on ne doit pas oublier leurs inventions précieuses et multipliées pour la perfection des différens instrumens, telles que l'usage des clarinettes et des cors dans les orchestres, et les plus grands perfectionnemens du clavecin, du piano-forte et de la harpe. Une grande partie de nos facteurs de clavecins sont Allemands. La flûte, surnommée *allemande*, montre son origine, et Quantz y a ajouté dans le siècle dernier, une clef.

On attribue à BREITKOPF, imprimeur à Léipsick, l'invention des premiers caractères pour l'impression de la musique; mais cette invention a été aussi réclamée par un imprimeur français; dans les derniers temps, M. REINHARD a appliqué à Strasbourg les procédés du stéréotypage à l'impression de la

musique, avec un succès tellement marqué, que sa musique stéréotypée est préférée pour la beauté à la musique gravée, sur laquelle elle a encore l'avantage d'être à meilleur marché. On doit enfin aux Allemands un grand nombre de bons ouvrages sur la théorie et la pratique de la musique. Sans parler d'une foule de traités sur la musique ancienne et sur celle d'église, ainsi que sur les controverses relatives au contre-point qui ont divisé et occupé de savans hommes pendant deux siècles, sur-tout en Italie et en Allemagne, nous citerons le *Gradus ad Parnassum* de FUX, qui est encore le livre élémentaire des écoles d'Italie; l'*Histoire de la musique*, et des *Lettres instructives sur différentes parties de l'art*, par MARPURG, maître de chapelle de Berlin; plusieurs traités de KINBERGER, qui a fondé une école et a soumis à un systême nouveau tous les principes de l'harmonie, etc.

Dans les *Voyages* de NICOLAÏ *dans diverses contrées de l'Allemagne*, on trouve beaucoup de détails sur l'histoire et l'état de la musique dans les pays qu'il a parcourus.—WOLF, dans son *Voyage musical fait en 1782*; Weimar, 1784, in-8°., parle de l'état de la musique dans plusieurs villes de l'Allemagne septentrionale. — *Lettres pour rappeler le souvenir d'époques et de personnes mémorables de la période remarquable depuis 1740 jusqu'à 1778* (en allemand); Berlin, 1778, in-8°. — Dans la *Description* que M. NICOLAÏ a donnée de *Berlin* et de *Potsdam*; Berlin, 1784, 3 vol. in-8°., il donne aussi des détails circonstanciés sur l'état de la musique dans ces deux résidences. — *Lettres sur la musique à Berlin*, par *Jean-Fréd.* REICHARD; Hambourg, 1775, in-8°., etc.

MUSIQUE DES HONGROIS. Les Hongrois venus d'Asie en Europe y apportèrent les mœurs, les armes, la danse et le chant asiatiques. La musique dégénéra nécessairement dans le nouveau climat, et prit un autre caractère. Cependant elle tient, en général, de son origine, et se compose de sons mous et de mesures lentes. Cet art demeura dans un état de médiocrité jusqu'à Mathias Corvin, qui protégea les arts et les sciences, et les cultiva. Il se soutint encore avec succès sous Ladislas VI et Louis II. Le chant réglé fut introduit en Hongrie avec la religion chrétienne et les belles-lettres. Il paroît qu'au douzième siècle la musique y étoit peu avancée, car lorsqu'il fut question d'établir des musiciens à la cour, on voit, par un diplôme de l'an 1192, que le roi Bela III envoya un nommé Elvin à Paris pour y apprendre la mélodie. Les Français passoient donc alors pour les plus savans et les plus habiles dans cette partie. De ce que la langue hongroise n'a de mots que pour désigner les instrumens à vent, et que les noms des autres ne lui appartiennent point, on a conclu que les Hongrois n'employoient, dans les temps anciens, que des instrumens à vent; mais cette conjecture est très-hasardée. Je remarquerai, à cette occasion, que ceux qui jouoient des instrumens à vent avoient le pas sur tous les autres musiciens; ce fait est constaté par les états qui restent du temps des premiers rois de Hongrie.

MUSIQUE DES CHINOIS. De tout ce que quelques écrivains, et surtout le P. Amiot, missionnaire à Pékin, ont dit sur cet objet, on a conclu que les Chinois ont eu, bien long-temps avant les autres nations, un systême de musique suivi, lié dans toutes ses parties, et fondé spécialement sur les rapports que les différens termes de la progression triple ont entre eux; qu'ils sont les auteurs de ce systême; que ce systême renferme

à-peu-près tout ce que les Grecs et les Ægyptiens ont employé dans les leurs ; et qu'étant plus ancien, il est à présumer que ceux-ci ont puisé chez les Chinois tout ce qu'ils ont écrit sur la musique ; enfin, on a été jusqu'à dire que Pythagore, qui voyageoit pour s'instruire, et qu'on dit avoir été dans l'Inde, a pénétré jusqu'à la Chine, et a rapporté dans sa patrie le systême chinois, qui alors, dit-on, a pris le nom de Pythagore, et s'est répandu dans l'univers. Il est donc constant que la musique, de temps immémorial, a été cultivée en Chine, que les Chinois sont les inventeurs de deux instrumens nommés le *kin* et le *ché*, qu'on dit réunir à eux seuls tous les systêmes de musique imaginés et imaginables.

Les Chinois appellent la musique la science des sciences, la science universelle, et la seconde source d'où découlent toutes les autres sciences. Les calculs des Chinois sur toutes les combinaisons des sons ont été immenses, et la géométrie leur fournit les meilleurs moyens de trouver leur génération et leur proportion. Les Chinois regardent le son comme un bruit isolé, qui a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet, mais qui n'étant point encore soumis à la mesure et aux règles qui constituent le ton, n'a besoin, pour devenir tel, que d'être circonscrit dans les limites qui sont fixées par les loix immuables du *lu*. Ils distinguent huit espèces différentes de sons, et ils prétendent que pour les produire, la nature avoit formé huit sortes de corps sonores, sous lesquels tous les autres pouvoient se classer ; savoir, le *métal*, la *pierre*, la *soie*, le *bambou*, la *calebasse*, la *terre cuite*, la *peau des animaux*, le *bois*. Cette division, suivant eux, n'est point arbitraire, elle existe dans la nature. Ils sont persuadés que, quoique l'on puisse tirer de chaque corps sonore tous les tons de la musique, il est cependant pour chaque corps particulier un ton qui lui est plus analogue que tous les autres, et que la nature, en combinant les parties qui le composent, lui a spécialement assigné pour le concours de l'harmonie universelle. Les huit sortes de sons représentés pour ainsi dire par les huit corps que je viens d'énoncer, sont produits par des instrumens particuliers, qui sont les *cloches*, le *king*, le *kin* et le *ché*, les flûtes *ty*, *siaa* et *koan*, le *cheng*, le *hiuen*, les *tambours*, le *tchou*, le *ou* et les *planchettes*. Enfin, de très-bonne heure, les Chinois ont connu la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelle les douze *lu*. Les détails que j'ai donnés sous ce mot complètent ce qu'on peut dire sur la musique chinoise.

Musique des Arabes. Ces peuples, déjà fameux par leurs livres d'histoire, d'astronomie, de médecine, par leurs romans mêmes, tandis que nous étions ensevelis dans l'ignorance, nous ont encore précédés dans la musique. Elle avoit autant de charmes pour la multitude que pour les califes, qui ne dédaignoient pas de la cultiver avec soin. Abou-Giâfer-Haroun, de la maison des Abassides, aima singulièrement cet art. Il a même laissé quelques airs de sa composition, qui jouissent encore aujourd'hui, de la plus grande célébrité parmi les musiciens orientaux. Ishac, fameux joueur de luth, s'est acquis, par ses talens, une gloire immortelle, et devint, pour cela même, le favori intime du calife Haroun el Raschid. Emiran Schab, fils de Tamerlan, avoit toujours auprès de lui un musicien nommé Kachab el Moussouly, qui manioit également

bien les instrumens à cordes et à vent. Abou Nassar Mohamed, surnommé el Farabi, parce qu'il étoit de Farab, ne se contenta point d'être médecin, astronome, grammairien, il fut encore musicien habile. Il n'avoit d'autre instrument que des morceaux de bois qu'il joignoit ensemble, et sur lesquels il tendoit des cordes. On a peu de connoissances sur la musique des Arabes; plusieurs savans ont bien parlé des merveilleux effets qu'ils lui attribuoient, mais aucun d'eux n'a jusqu'ici fait connoître ni les règles de leur chant, ni le genre de leur mélodie; j'essaierai, d'après La Borde, d'en tracer quelques détails.

La musique est appelée, par les Arabes, *ilm el edwar*, c'est-à-dire, la science des cercles, parce qu'ils ont coutume de placer leurs airs dans des ronds. Selon *Ali Reïsxibn Sina*, vulgairement nommé Avicenna, elle est divisée en deux parties; le *têlif*, composition, et l'*ikâa*, chute des sons. Le têlif est la musique considérée dans la mélodie des sons, et l'ikâa est la cessation mesurée de cette mélodie; cette seconde partie ne regarde que la musique instrumentale. La musique des Arabes est composée de modes ou phrases harmoniques, qu'ils appellent du nom de certains pays de princes, ou de quelques grands hommes qui ont illustré leur patrie, soit par leurs talens, soit par leurs vertus.

On compte quatre modes principaux, nommés *oussoul*, racines. Comme les Arabes out reçu ces modes des Persans, ils en ont aussi adopté les noms. *Rast*, ou droit, est le premier; *irak*, ou mode de Chaldée, le second; *zirafkend* est le troisième, et *isfehan*, ou mode de la capitale de Perse, le dernier. Les philosophes arabes assurent que les sons du mode irâk remuent les passions, et que ceux du zirafkend allument dans le cœur les feux de l'amour. Ces quatre modes ont huit dérivés appelés *fouroû*, rameaux. Le rast a pour dérivés le *zenkela* et l'*ischâk*; l'un signifie, en persan, une sonnette, et passe pour le mode le plus mélodieux; l'autre est le mode de l'amour. Du mode îrak viennent le *maiah* et l'*abou seléik* qu'on croit être le nom d'un fameux musicien. Les dérivés du zirafkend sont le *bouzrouk*, nom d'un roi de Perse de la famille des Ismaéliens; et le *réhavi*, mis par les musiciens orientaux au nombre des premiers modes dérivés. L'isfehan a pour dérivés le *noui*, qui signifie le gazouillement des oiseaux, et le *houssein*, prince persan, fils d'Aly; c'est le plus usité parmi les Turcs. Les Arabes placent après les huit modes *fouroû*, six modes mixtes ou composés, qu'on nomme, en persan, *evazat*. Parmi ceux-ci on distingue le *zerkeschi*, dont la signification indique la richesse et la beauté de sa mélodie, et l'*higiaz*, mode qu'une chanson arabe compare à un rayon de miel, à cause de la douceur de ses sons.

On compte encore sept modes qui sont appelés *bouhour*, c'est-à-dire, mers. Les Arabes, par un jeu de mots particulier à leur langue, comparent la difficulté de savoir bien ces modes à celle de nager dans une mer orageuse: ces sept *bouhours* ne sont autre chose que sept phrases musicales, dont la première commence par le premier intervalle, la seconde par le deuxième, etc. Ces intervalles se nomment *ghiah*, en persan. Ils les joignent aux noms de nombre, *iek*, un; *dou*, deux; *si*, trois; *char*, quatre; *penj*, cinq; *schech*, six; *heft*, sept. Ainsi ils appellent *iekghiah* le mode qui commence par le premier intervalle; *doughiah* celui qui commence par le second, etc. Celui qui possède parfaitement tous les modes ou phrases musicales dont je viens de donner une légère idée,

pisse parmi les orientaux pour un excellent musicien. Le mode arabe a ordinairement neuf lignes, qui sont appelées *southour;* on les multiplie jusqu'à onze, douze, et même davantage, lorsqu'il a plus de sept notes d'étendue. Les Arabes ne comptent point les lignes de leur musique, mais les intervalles, et les neuf lignes ordinaires ne forment que huit intervalles. Les lignes du mode sont tracées avec différentes couleurs, ainsi que le nom du nombre qu'on voit au-dessus.

Les Arabes ayant reçu la musique des Persans, ont adopté les noms de leurs intervalles. Cependant ils ont substitué quelquefois aux noms persans les lettres de l'alphabet arabe, selon l'ordre ancien. La gamme, comme on sait, est une table sur laquelle on apprend les justes intonations des notes de la musique. Les Arabes l'appellent *dourr mofassal*, c'est-à-dire, perles séparées. La Borde a remarqué un rapport singulier entre la gamme arabe et la gamme italienne.

Les Arabes n'ont point de notes proprement dites, mais des lettres initiales qu'ils placent dans les interlignes de leurs modes, pour indiquer au musicien l'intervalle dans lequel il doit commencer les différens tons qu'il doit parcourir, la tenue des sons, les pauses, la vîtesse ou la lenteur qu'il doit employer dans les différens morceaux de chant, et enfin le ton par lequel il doit finir. Les Arabes ne connoissent point la science des accords. On n'emploie, dans leurs concerts, que le *moléraïm* ou *naghmé vahidé*, c'est-à-dire, l'unisson; et leurs plus beaux accompagnemens ne consistent qu'à jouer à l'octave.

Dans le *Voyage en Arabie* de NIEBUHR, et dans les autres voyages en Orient, on trouve des détails sur la musique des Arabes.

MUSIQUE DES PERSANS ET DES TURCS. La musique, selon les Orientaux, est une disposition de sons séparés par intervalles agréables à l'oreille, et soumis aux mouvemens des timbales ou du tambour. Quoique cette science ait été de tout temps fort en usage en Perse, elle a fleuri davantage sous les règnes de sultan Khasembigra et de sultan Scharot, fils de Tamerlan, depuis l'an 800 de l'hégire jusqu'à l'an 900. Pendant ce siècle, plusieurs maîtres ont écrit sur la musique, et ces ouvrages sont venus jusqu'à nous. Le plus estimé de tous est celui d'Abouluefa. Les Orientaux notent les sons contenus dans toute l'étendue de leur systême, par des lettres qui valent autant que les nombres. Ce systême est renfermé tout entier dans le nombre 40, qui contient deux octaves et près de deux tons. J'ajoute que la musique des Orientaux roule sur douze modes principaux, appelés *pères modes;* chacun d'eux en a deux à ses côtés, qui sont appelés modes collatéraux. L'un est à l'aigu et l'autre au grave; ainsi ces modes sont au nombre de trente-six. Les anciens ne connoissoient point les modes collatéraux, qui ont été inventés en Perse, et qui portent le nom des villes où ils ont été inventés. Les Persans prétendent, comme les Grecs, que chacun de leurs modes a un caractère particulier. Le *rast*, le *nava* et l'*ochaq* sont propres à la guerre, et plaisent beaucoup aux musiciens tartares, æthiopiens, etc. dont l'humeur est naturellement sauvage. Quand les Turcs partent pour la guerre, les hautbois, les fifres et les trompettes jouent sur le mode *rast*. Les trois modes *bouselik*, *huseind* et *ispahan* sont savans; les compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art. Sous Hussein Bigra, roi de Perse, ces modes étoient préférés à tous les autres. Le *hidgaz*, le *zenghoule* et

le *babylonien* sont joyeux et sont en usage pour les noces et les festins. On les mêle aux modes guerriers au retour d'une victoire. On nomma l'un de ces airs, l'air de la santé, *sihhat nama*. Les modes *buzurk*, *zirfskend* et *rahouy* sont tristes ; les Turcs s'en servent pour leurs romances amoureuses et dans leurs prières pour les morts. Les vingt-quatre collatéraux sont à-peu-près de la même nature que ceux dont ils dérivent.

La mesure que les Orientaux appellent *eycaa* ou combinaison, se bat sur deux petites timbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de bois, nommés *nagarat*, ou bien sur un instrument pareil à notre tambour de basque, appelé *dairé* ou *def*, qu'ils frappent avec les mains Il y a vingt-huit manières de battre la mesure, ce qu'ils désignent par le mot *circulation*. Quand les musiciens levantins donnent une chanson à apprendre, ils écrivent seulement au-dessus sur quelle mesure on doit la chanter, et croient qu'il n'est pas nécessaire de marquer la valeur des notes quand on sait par cœur les *circulations*. Disons un mot des concerts orientaux. Pour qu'un concert soit régulier, il faut qu'il y ait au moins six sortes d'instrumens ; savoir, l'*aoud*, les *nay* ou flûtes, le *nefir* ou demi-hautbois, l'*aklac* ou tambour à long manche, le *kanon* ou sistre, le *kemantché* ou violon. Le concert est dirigé par un chantre qui bat la mesure de la manière dont je viens de le dire. Ce musicien tient le premier rang, et décide sur quel mode on doit jouer. Il en donne le signal en faisant un chant composé tout de suite sur les sept notes du mode qu'il détermine. Il faut cependant qu'il appuie principalement sur la première, sur la dominante et sur la finale. Il chante ensuite quatre vers sur le mode choisi, et tous les joueurs d'instrumens imitent son chant. Lorsque les quatre vers sont finis, les instrumens exécutent une espèce de ritournelle qu'ils nomment *pichreu*, et qu'ils jouent dans le même mode. Cette petite pièce consiste ordinairement en un premier couplet, une reprise et un refrein, après quoi le maître de musique chante trois airs de suite, toujours sur le même mode, s'ils sont petits, et du genre de ceux qu'on nomme *besté* ; ou bien il n'en chante qu'un, s'il est long, et de l'espèce de ceux appelés *kiar*. Ordinairement ils sont de la composition du fameux *Coya Abdelcader*, d'Ispahan, qui en a composé plus de deux mille. On exécute encore plusieurs morceaux dans le même mode, et le concert finit. Après le repos on recommence sur un autre mode ; et si l'on veut que le concert soit plus long, on passe à un troisième, mais on en reste là. Dans aucun concert jamais on ne passe les trois modes.

Dans l'*Histoire naturelle d'Alep* (en anglais), par Russel, Londr., 1756, in-4°., on trouve quelques détails sur la musique des Turcs. On peut encore consulter sur cette matière la plupart des voyages en Turquie et dans l'Orient.

Musique (*icônologie*). Il n'est pas étonnant que l'art ait personnifié cette science. On la reconnoît à la lyre d'Apollon qu'elle tient ; quelques iconologistes la représentent ayant les yeux fixés sur un livre, et ayant à ses pieds différens instrumens, dont l'assemblage doit désigner l'harmonie, la variété et les différens caractères de la musique, tels que le hautbois pour les airs gais, la guitarre pour les plaintes amoureuses, la harpe pour les chants héroïques ou sacrés, etc. D'autres lui donnent des airs notés, une plume, une balance pour exprimer la justesse qui lui est nécessaire, et une enclu-

me, parce qu'on prétend que les divers sons des marteaux ont contribué à la découverte de l'art. Une peinture allégorique qu'on voyoit à Rome, exprimoit ses effets par une troupe de cygnes rangés en cercle autour d'une fontaine. Au milieu d'eux est un jeune homme ailé, riant et couronné de fleurs. Elle est encore représentée sous la figure d'Euterpe, Muse qui présidoit à l'harmonie. La musique est indiquée par une cigale sur les médaillons des Messéniens en Arcadie, où cet art, au rapport de Polybe, a été cultivé plus que dans aucune autre partie de la Grèce.

Mutation. *Voy.* Muance.

Mutatorium *Cæsaris*, étoit, selon Rufin et Victor, une maison que Cæsar, étant grand Pontife, habita dans le premier quartier, à la porte Capène, et dont parle Suétone. Suivant d'autres auteurs, c'étoient des maisons agréables où les empereurs se retiroient pour se délasser et changer d'air, tels étoient les thermes d'Aurélien, dont Vopiscus fait mention. Cette dernière opinion est plus vraisemblable.

Mutule; espèce de modillon carré qui, dans la corniche dorique, répond perpendiculairement au triglyphe : c'est aussi une sorte de modillon que les Romains ont employé dans la corniche composite.

Myiosobé. *Voy.* Eventail.

Mykès. *Voy.* Mukès.

Myólogie, est la science des muscles. *V.* Figure, Anatomie.

Myrothecium. Le tome premier des peintures d'Herculanum, pl. 14, offre un repas où l'on voit une jeune esclave apporter une petite cassette à une femme assise. Les éditeurs des Antiquités d'Herculanum pensent que ce meuble doit représenter le *myrothecium*, qu'on peut nommer d'après Pline, la boîte ou l'écrin aux parfums. Ils fondent leur opinion sur divers passages de Diogène Laërce, Ælien, Athénée, qui font mention de l'usage adopté par les anciens de se parfumer la tête à la fin du repas, persuadés qu'ils étoient que les parfums avoient la vertu de dissiper, ou au moins de tempérer les vapeurs du vin. A ces différens auteurs, il faut joindre encore Pline et Juvénal, qui disent expressément que les Grecs et les Romains mêloient les parfums mêmes avec le vin. Les éditeurs ouvrent cependant un autre avis, et croyent que le peintre a peut-être voulu faire allusion à un autre usage des anciens; c'étoit de se chausser au commencement ou sur la fin du repas. Les chaussures étoient apportées dans un coffret par des esclaves, que Plaute appelle *sandaligerulæ*, porte-chaussures. Un bas-relief, du Musée Napoléon représente de jeunes esclaves qui vont ainsi chausser un Bacchus indien; et Pollux, d'après Ménandre, nomme *sandalothecæ*, les petites cassettes destinées à renfermer les chaussures.

Myrte; arbrisseau consacré à Vénus. A Athènes, les supplians et les magistrats portoient des couronnes de myrte, ainsi que tous les vainqueurs dans les combats des jeux isthmiques. On s'en couronnoit aussi dans les festins. Les triomphateurs à Rome étoient couronnés de myrte. Les couronnes de myrte se donnoient aussi aux dieux Lares, du moins, selon Horace, dans les maisons des particuliers peu accommodés de la fortune.

Pline entre dans de grands détails sur cet arbrisseau, mais il ne dit pas que les sculpteurs l'aient employé. Il paroît à la vérité peu propre à la sculpture; cependant les éditeurs de l'Histoire de l'art de Winckelmann, publiée à Milan, prétendent que les anciens en ont fait usage. Winckelmann cite un monument ancien de Pouzzol, où une femme représentant la ville

de Myrina, tient à la main une branche de myrte, par allusion à son nom. Le myrte sert d'ornement à plusieurs objets d'art.

Mystère. Ce mot employé dans le sens de secret, est un moyen rarement pardonnable dans les arts. On a cependant excusé Van-Eyck d'avoir fait un secret de la découverte de la peinture à l'huile, parce qu'elle lui procura de grands avantages. Les premiers inventeurs de la gravure firent, par les mêmes motifs, mystère de leur manière d'opérer; enfin, ceux qui ont trouvé le secret d'enlever les peintures à l'huile, faites sur le mur ou sur le bois, pour les transporter sur une toile neuve, tels que Picaut et Hacquin, ne peuvent être blâmés d'un mystère qui donne de la valeur à leur découverte. Mais il seroit ridicule et bas, de la part d'un artiste, de faire mystère d'une petite découverte de couleurs, de vernis, ou, ce qui seroit pis encore, d'une méthode utile à l'avancement des jeunes artistes, et même à la perfection des autres.

Une scène, quoique nombreuse en figures, inspire nécessairement le sentiment du mystère, quand l'action représentée est mystérieuse de sa nature. La composition poétique de Sébastien Bourdon, qui représente les prophètes se cachant et se recommandant un silence mutuel pour éviter la fureur cruelle de Jézabel, produit sur les ames sensibles l'impression du mystère. Mais il n'est pas de tableau qui rappelle plus fortement cet effet pittoresque, que l'*Eudamidas mourant* du Poussin. Le mystère de composition ne peut se rencontrer que dans le style noble et simple. Aussi ne peut-on pas citer beaucoup de compositions mystérieuses dans les œuvres riches et fastueuses des Paul Véronèse, des Lairesse, des Rubens, ni même dans celles des peintres dont le style est nerveux, fier et ardent, comme sont Ribera, Jules, Michel-Ange, tandis que Raphaël, Panchi, Poussin, Le Sueur en offrent de nombreux exemples. L'effet de la lumière et des ombres, bien entendu, distribué d'une manière douce et harmonieuse, dans un coin ou dans l'ensemble d'un tableau, y répand du mystère. Que l'action soit vive ou paisible, qu'elle soit simple ou compliquée, on peut y introduire un effet mystérieux. Ainsi, il y a du mystère dans *la Nuit* du Corrège, dans *la Mort de saint Bruno*, par Le Sueur, dans l'estampe du *Bourgue-Mestre* de Rembrand, et dans beaucoup d'autres ouvrages de cet artiste ingénieux.

Une lumière unique et rare, soit naturelle, soit artificielle, comme celle d'une lampe ou d'un flambeau, est capable de donner seule ce qu'on nomme du mystère dans l'effet d'un ouvrage de peinture. Dans une scène d'ailleurs fort éclairée, il y a des coins susceptibles d'un effet mystérieux. C'est ainsi que Rubens l'a fait sentir dans le coin du tableau du *Couronnement de Médicis*, où Henri IV est dans une tribune, simple spectateur de cette cérémonie. C'est ainsi que Jouvenet, dans le groupe du *Lazare ressuscité*, a introduit un effet mystérieux, par la lumière partielle d'un flambeau, quoique la plus vive lumière du jour soit répandue largement sur le reste de la composition.

L'art de graver nous transmet le mystère qui se trouve dans les tableaux; il nous le fait sentir par la justesse des tons réunis à l'accord des travaux. Le coin de la pendule, dans le portrait du cardinal Dubois, par Drevet, est cité pour exprimer cette agréable magie.

Les sculpteurs qu'on distingue dans la partie du goût, ont produit des effets mystérieux par une certaine disposition de leurs figures sous des lumières ménagées avec

intelligence et parcimonie. Le Bernini est le premier peut-être qui l'ait fait servir à l'intérêt de ses productions. Son groupe de Sainte Thérèse aux Carmes, près les thermes de Dioclétien à Rome, est le chef-d'œuvre de ce genre de beauté : on y voit les graces séduisantes et voluptueuses de la composition, réunies à la correction des ensembles, à la justesse et à la pureté des détails, dont il ne faut rien perdre dans la bonne sculpture.

Mystique. Le genre *mystique* en peinture, est celui où l'on représente, sous des figures symboliques, quelque mystère de la religion. Il faut que l'invention soit pure et sans mélange d'objets tirés de la Fable ; elle doit être aussi fondée sur l'Histoire ecclésiastique. Ce genre ne peut jamais être traité d'un style trop grand, ni trop majestueux.

Mythe. *V*. ce mot dans le *Dict. Mytholog.*

Mythologie. C'est la connoissance des fables qui ont voilé les dogmes de la religion des Ægyptiens, des Grecs et des Romains. L'artiste et l'amateur des arts n'ont pas besoin de rechercher l'origine de ces dogmes, il leur suffit de connoître les diverses allégories et les symboles imaginés par les anciens poëtes, et dont les artistes ont fait un usage si ingénieux et si fréquent.

La connoissance de la mythologie est une des plus nécessaires et des plus agréables, et en même temps des plus utiles pour un esprit cultivé, qui veut jouir pleinement de toutes les beautés qu'offrent les ouvrages d'imagination, de tous les chefs-d'œuvre enfantés par les poëtes et par les artistes. Elle ne se compose que de fables ; mais ces fables sont toutes ingénieuses et piquantes, réveillent de grandes idées, nous attachent par la sublimité des images ou la fraîcheur des descriptions. C'est la source féconde de l'allégorie qui elle-même anime la poésie et la peinture. Tel est le sentiment que les plus grands hommes en ont porté. Les critiques anciens n'ont pu nous en recommander l'usage, parce que leurs idées religieuses, tenant à la mythologie, étoient naturellement employées dans leurs compositions ; mais les modernes en ont tous reconnu l'avantage. Assurément les fables rapportées dans la mythologie ne doivent être prises que pour telles, quoique plusieurs soient fondées sur l'histoire, ou nous transmettent des faits, des mœurs, des usages que nous ignorerions sans elle. Cependant on peut dire qu'il y a une vérité mythologique comme il y a une vérité historique, et qu'il n'est pas plus permis de s'en éloigner que de l'histoire : ainsi on ne sauroit représenter Jupiter vaincu par les Titans ; il faut nécessairement qu'Achille pleure Patrocle et le venge, en traînant impitoyablement le corps d'Hector ; Troie doit être toujours mise en cendre ; les prophéties de Cassandre ne doivent jamais être écoutées avec confiance ; Ænée doit fuir Didon qu'il adore ; la famille d'Atrée doit être livrée à d'horribles parricides ; celle de Laïus incestueuse ; et Œdipe vertueux doit être toujours proscrit, errant et malheureux pour des crimes involontaires : il n'est pas plus permis à un artiste ni à un littérateur d'altérer ces faits mythologiques, que de dénaturer quelques traits de l'Histoire contemporaine. Ce sont des artistes et des écrivains sublimes qui en ont enrichi la littérature ou les arts ; ils sont consacrés : on leur doit le même respect qu'à l'Histoire. Et pourquoi les événemens mythologiques, qui tiennent au culte et à la religion des plus grands peuples qui ont paru sur la scène du monde, n'auroient-ils pas cet avantage, puisque les aventures de féerie et les exploits chevaleresques des romanciers peu-

veut le réclamer ? On peut bien attribuer des aventures différentes ou nouvelles aux héros inconnus de quelqu'insipide romancier ou de quelque poète obscur. Mais Astolphe doit toujours être gai, Roland amoureux, fou et vaillant, Angélique coquette et infidèle, Godefroi et Dudon doivent être braves et pieux : Renaud doit quitter Armide pour la Gloire, Don-Quichotte suivre sa dulcinée, et Sancho causer fraternellement avec son âne. Si ces aventures des romans et des poèmes modernes ne peuvent être ignorés d'un homme instruit, parce que leur lecture doit faire partie de l'éducation de celui qui veut connoître les plus belles productions du genie, combien à plus forte raison ne doit-on pas étudier la mythologie qui nous donne la connoissance d'une foule de singularités historiques sur les mœurs, les usages et la religion des Anciens, sans laquelle les plus beaux passages des poètes, les plus belles représentations des artistes, nous deviennent inintelligibles ? Certes, un esprit philosophique peut encore s'occuper avec plaisir de l'étude de la mythologie ; les qualités abstraites, les idées métaphysiques, représentées par les divinités allégoriques ; les moyens que les poètes et les artistes ont employés pour attirer sur ces êtres enfantés par leur plume ou leur ciseau, l'admiration des hommes, sont vraiment dignes de la curiosité et de l'observation d'un être pensant. On peut consulter mon *Dictionnaire mythologique*, où j'ai cherché à rappeler tout ce que les artistes et les amateurs doivent savoir de la mythologie appliquée aux arts ; j'y ai aussi indiqué dans la préface les principaux auteurs que l'on doit consulter. Je n'ajouterai qu'une réflexion relative aux figures qui accompagnent ces ouvrages. Quelquefois elles sont passablement exécutées du côté de l'art, comme celles du *Temple des Muses* de *Bernard* PICARD, des *Métamorphoses d'Ovide*, par EISEN, mais elles ne donnent aucune idée de l'antique. D'autres fois elles sont aussi rebutantes par leur exécution que par le goût qui a présidé à leur choix et à leur composition. Telles sont celles de la *Mythologie* de BASVILLE, de LIONNET, des *Lettres à Emilie*, *de la Mythologie mise à la portée de tout le monde*. Il n'y a que peu d'ouvrages où on trouve, à la place de ces insipides images, des monumens antiques : on peut louer à cet égard SEYBOLD, MORITZ, et sur-tout SCHLICHTEGROLL et MONTFAUCON. Ce seroit un ouvrage à faire qu'une mythologie accompagnée des principaux monumens. Les poètes aussi devroient être accompagnés de monumens relatifs à leurs principaux passages, à la place des gravures insignifiantes qu'on joint à leurs écrits. On peut citer, comme modèle à cet égard : l'*Horace* de PINE et de SANDBY ; celui de MITSCHERLICH ; le *Virgile* de JUSTICE, de HEYNE ; le *Juvénal* de RUPERTI ; l'*Apollonius de Rhodes* de FLANGINI ; l'*Homère* de ROCHEFORT et de BITAUBÉ ; le *Tyrtée de* KLOTZ ; les *Poetæ latini minores* de WERNSDORF, etc. On ne sauroit croire le plaisir que l'on trouve au rapprochement des monumens avec des passages classiques qu'ils expliquent. SPENCE a très-bien prouvé l'agrément et l'utilité de cette réunion, dans son ouvrage intitulé *Polymetis*, ou de l'*application des anciens monumens de l'art aux passages des Poètes latins*. *Voyez* dans mon *Dictionnaire de Mythologie*, la *Préface* et les mots MYTHE et MYTHOLOGIE.

Le mélange des personnages de la mythologie antique avec ceux de l'histoire moderne, est aussi vicieux dans la peinture que dans la poésie ; les peintres se le sont per-

mis dans un temps où les poëtes en usoient eux-mêmes. Michel-Ange a été sévèrement repris d'avoir introduit, dans le tableau du Jugement dernier, un démon nautonnier, qui dans sa barque passe les ames au séjour infernal : dans la croyance catholique, il n'y a point de fleuve qui mène aux enfers, et ce nautonnier et sa barque ne présentent aucune allégorie. On a condamné, dans les tableaux de la galerie, peinte par Rubens au Luxembourg, ses divinités du paganisme, placées parmi des chrétiens. Mais on peut observer que ce ne sont plus des divinités, mais de simples figures allégoriques, de simples personnages iconologiques, et que Rubens, en traitant poétiquement son sujet, a cru pouvoir y parler le langage de la poésie. Et d'ailleurs, Rubens a fait une trop belle machine du *mélange* des personnages naturels et allégoriques, pour qu'on ose le condamner.

C'est principalement dans les sujets chrétiens que l'emploi des personnages mythologiques est choquant et déplacé ; dans les sujets qui représentent des faits de l'histoire moderne, l'emploi des personnages mythologiques et allégoriques doit aussi être proscrit : les Muses se désolant seroient très-déplacées dans un tableau qui représenteroit avec les costumes des temps modernes et toute la vérité des détails connus, la mort d'un artiste ou celle d'un poëte ; mais on peut employer l'allégorie dans des sujets d'imagination où il n'y a de vrai que le fait principal : ainsi en représentant, comme un événement heureux, l'arrivée d'une reine, son entrée, son mariage, son accouchement, on peut y joindre sans inconvénient des personnages allégoriques qui caractérisent ses qualités aimables, ses vertus, l'espérance des peuples, l'espérance et la joie publique ; mais il faut que ces êtres ne soient pas trop multipliés, et que l'allégorie soit facile à saisir. C'est ainsi que dans un tableau qui représenteroit l'arrivée du pape pour sacrer un prince, un peintre pourroit représenter le Peuple, la Religion, l'Empire comme des êtres allégoriques : il faut donc bien distinguer l'emploi juste et bien appliqué des êtres allégoriques, du mélange toujours choquant des personnages mythologiques avec les personnages connus.

N.

Nablum ; instrument qu'on a prétendu avoir été inventé par les Phéniciens, et dont les Hébreux firent usage. Quelques-uns l'ont pris pour la viole de nos jours. Calmet en a donné la figure d'après des descriptions vagues ; selon lui, le nable et le psaltérion sont la même chose. Kircher a donné dans sa *Musurgie* une autre figure au nablum ; il assure l'avoir tirée d'un ancien manuscrit du Vatican, ce qui doit la faire préférer à celle de Calmet. Au reste, cette figure prouve que l'instrument étoit à-peu-près le psaltérion moderne ; car pour en jouer il falloit le poser à plat, les cordes en haut, et frapper ces cordes avec une baguette ou *plectrum*, ou les pincer avec les doigts. Cette dernière façon de jouer du psaltérion moderne est encore usitée en Italie. Le nablum avoit tantôt plus, tantôt moins de cordes. Quelques auteurs lui en supposent vingt-deux, faisant trois octaves. L'historien Josephe ne lui en donne que douze.

Nacelle, est, en architecture, une moulure creuse en demi-ovale, qu'on appelle aussi, *gorge*, ou *scotie*, ou *rond-creux*, ou *trochile*.

Nacre de perle. La nacre de perle est la valve la plus plate de cette espèce de moule large et plate connue sous le nom de *moule margaritifère*. La couleur argentée, irisée et chatoyante de cette substance s'observe encore sur la partie intérieure de plusieurs coquilles, particulièrement de celles à qui on a enlevé leur enveloppe extérieure qu'on appelle *drap marin*, et que les véritables connoisseurs, les scrutateurs éclairés de la nature se gardent bien de leur faire ôter. On voit une grande quantité de lames de nacre de perle gravées et taillées pour faire des plaques de tabatières, des jetons, des fiches pour le jeu. Cette substance est entièrement tendre et fragile, et c'est pour cela que malgré la facilité avec laquelle on l'entame, elle n'a pas été employée par les grands artistes. On ne peut pas assurer que les graveurs grecs et romains ayent employé cette matière, quoiqu'il soit probable qu'ils ne l'ont pas négligée, aucun écrivain ne le certifie, aucun monument ne l'atteste. Mais les artistes modernes, principalement les graveurs allemands, ont employé la *nacre de perle*. Ils s'en sont sur-tout servis pour faire des camées, mais il existe peu de morceaux remarquables de cette sorte, on en cite cependant quelques-uns qui sont d'une grande délicatesse. M. Crozat possédoit un très-beau portrait de Henri IV, en basse taille, sur un morceau de nacre.

Naïf. Dans les arts, comme dans les lettres, il est plus aisé d'être grand, noble, élevé, fin, délicat, que d'être naïf, et cependant la naïveté est la preuve d'un grand talent, lorsqu'il s'agit de traiter les expressions douces qui conviennent à la beauté accompagnée de la jeunesse. La crainte, la tendresse, la grace, la douleur, sont d'autant plus touchantes dans les jeunes personnes, qu'elles sont plus naïves. Des mouvemens faciles sont toujours naturels; mais pour qu'ils soient naïfs, ils doivent être produits par la candeur. Les enfans du Dominiquin sont naïfs, ses femmes sont quelquefois naïves. Le Sueur a très-bien exprimé la naïveté du jeune âge. Dans l'un de ses tableaux faits pour le cloître des Chartreux, et qu'on voit à présent dans le palais du Sénat conservateur, un jeune novice, les yeux baissés, plaît par sa modestie naïve. Le seul conseil qu'on puisse donner aux artistes pour les conduire à exprimer la naïveté, c'est d'en bien observer les mouvemens dans la nature; mais ils échappent aisément par leur extrême simplicité. Il est essentiel de les saisir avec la plus grande précision, sinon c'est un contre-sens ridicule.

Nains; chez les anciens, c'étoit pour les riches la mode d'avoir, parmi ses esclaves, des nains plus ou moins laids; ce goût avoit été poussé très-loin, et avoit passé des Grecs dégénérés après les temps d'Alexandre, aux Romains dégénérés sous les empereurs. Casaubon a recueilli sur ce point de bons matériaux dans ses remarques sur le chapitre 83 de la *Vie d'Auguste*, par Suétone. Les anciens ne confondoient pas cependant les véritables nains, *nani*, *pumili*, avec les petits monstres à grosse tête que Suétone distingue des précédens, et qu'il appelle *distorti*. Les nains étoient des espèces de pygmées, d'ailleurs très-bien faits. Les Orientaux de tous les temps ont raffiné sur les plus cruelles mutilations des hommes, c'est d'eux que l'art d'empêcher l'accroissement, et de créer pour ainsi dire des nains artificiels, avoit passé aux Grecs et aux

Romains. Longin parle d'une espèce d'étuis dans lesquels on plaçoit ces nains, peut-être pour les empêcher de grandir; et Pline dit également en avoir vu. On leur préféroit encore les petits monstres à grosse tête, et doués d'ailleurs d'autres dons de la nature. Athénée les désigne par le mot *stilpons*, dans les descriptions qu'il fait du luxe des Sybarites. On leur enseignoit à danser, à jouer des castagnettes, et à danser au son de cet instrument. On trouve de pareils monstres avec des crotales, parmi les bronzes d'Herculanum, *Bronzi*, tome II, planches 91 et 92, et dans le Recueil de Caylus, tome VI, pl. 93. Les dames romaines aimoient beaucoup à avoir de pareils nains à leur service. Domitien en fit combattre publiquement dans l'amphithéâtre contre de belles femmes.

Comme chez les anciens, presque tous les souverains et les princes ont eu, chez les modernes, des nains et des fous pour leur amusement. Sur les anciens états de la maison des rois de France, les nains ou fous étoient comptés parmi leurs officiers. Ils avoient la tête rasée, et portoient un habillement ridicule, ordinairement blanc, avec un bonnet jaune ou vert, des sonnettes et quelquefois une marotte en main. On les introduisit aussi dans les farces et les représentations de mystères, où, par dérision de l'état monastique, on leur donnoit un capuchon et des oreilles d'âne. Le dernier nain ou fou qu'aient eu les rois de France, est l'*Angeli*, donné par le grand Condé à Louis XIV. Les reines avoient aussi des naines et des folles.

Naissance, est, en architecture, l'endroit où quelque chose commence à paroître, à avoir de la saillie.

Nappes; chez les Romains, *mappa* signifioit en général tout le linge de table que devoit fournir le maître du repas, c'est-à-dire, les nappes qui couvroient les tables, quelquefois les serviettes dont on s'essuyoit les mains avant que de se mettre à table; car pour ce qui est des serviettes qu'avoient les convives pendant le repas, l'usage étoit que chacun les apportât de chez soi, comme il paroît par deux épigrammes, l'une de Catulle et l'autre de Martial. *V*. Linge.

Nares; cette expression est employée par Vitruve pour signifier la décharge d'un conduit ou d'un aqueduc.

Narines; dans les figures des divinités, l'idée du repos et d'une tranquillité inaltérable, qui répond si parfaitement à la bonté suprême, se trouve généralement exprimée; et si, d'après les circonstances, il falloit y ajouter l'expression d'une passion violente, les anciens ne la plaçoient pas dans tous les traits, mais seulement dans quelques parties isolées. Ainsi un nez large avec des narines gonflées, arrondies, leur parut très-propre à exprimer la colère. Les auteurs grecs parlent en ce cas de narines ouvertes, qui inspirent l'air avec liberté; et les auteurs sacrés disent la même chose en faisant mention de la colère de Jehova. David, dans les mêmes circonstances, parle de l'haleine et du souffle du nez. Ailleurs il est question d'une vapeur sortant des narines ouvertes. N'est-ce pas ainsi qu'Héliodore a décrit le nez en parlant des accès de la colère? Enfin n'est-ce pas d'après ce même principe que l'expression de la colère se trouve dans les narines légèrement élargies et gonflées de l'Apollon du Belvédère? *Voy*. Nez.

Narthecium, boîte de médicamens. Ce mot vient de *narthex*, plante dans la tige de laquelle on renfermoit des médicamens après en avoir ôté la moelle.

Narwhal; très-gros cétacé, dont les dents sont plus estimées

que celles de l'éléphant, parce qu'elles sont d'un ivoire d'une grande blancheur, et qui n'est pas sujet à jaunir. Ce poisson a les deux côtés de la mâchoire inférieure armés d'une dent longue de sept à huit pieds, et ce sont ces dents que l'on trouve dans les cabinets des curieux, et qu'on a fait passer si long-temps pour des cornes de licorne, animal chimérique (*Voy.* Licorne). Le narwhal est aussi connu sous le nom de licorne de mer. L'ivoire de la dent de ce cétacé est très-blanc et prodigieusement dur. C'est pour cela que les dentistes l'emploient pour faire des dents et des râteliers postiches.

Naturalisti; expression particulière aux Italiens, pour désigner les artistes qui travaillent d'après la nature, et qui l'imitent plus ou moins parfaitement.

Nature, se dit, dans le langage de l'art, de tous les objets visibles qui peuvent être représentés par le pinceau ou par le ciseau. On dit dessiner, peindre d'après nature; cependant les artistes ne la copient pas telle qu'elle se montre fortuitement dans les sujets particuliers, mais telle qu'elle pourroit être, c'est-à-dire, exempte de défauts, et ils l'appellent nature parfaite. La nature est la première maîtresse de l'artiste pour les formes, les proportions, l'expression. Elle est aussi le premier guide du peintre pour le clair-obscur et le coloris; mais dans cette partie comme dans toutes les autres, il se trouve des beautés dispersées que l'artiste peut réunir; il y entre beaucoup de choix, beaucoup d'idéal, disons même beaucoup de convention. Au reste, c'est dans les ouvrages antiques qu'il faut chercher ce goût épuré et ces modèles admirables de belle nature qu'on ne rencontre que par parties dans les objets naturels; car, pour les anciens, imiter la nature ou exprimer la beauté, étoit une même chose. *Voyez* Modèle.

Nature (la), comme monde, univers, a été allégoriquement figurée par les anciens, de plusieurs manières. Dans l'apothéose d'Homère elle est représentée par un petit enfant qui tend la main à la Foi, et sans aucun autre attribut. On la voit sur les médailles sous l'emblême de Pan, qui signifie tout. Sur plusieurs médailles, c'est une tête de femme posée sur une espèce de gaîne ornée de mamelles, signe de la fécondité. *Voy.* dans mon *Dictionnaire de Mytholog.* Diane d'Ephèse.

La Nature prise dans le sens opposé à celui du mot Art, s'exprime ordinairement par une jeune fille vêtue simplement, couronnée de fleurs, et qui donne la main à l'Art, pour faire entendre que la Nature et l'Art doivent toujours être unis.

Naturel; on donne cette épithète aux objets de l'art qui paroissent n'exister que par un effet de la nature, sans que l'art y ait participé. C'est ainsi que nous appelons *naturel* un tableau qui s'offre à nos yeux comme si nous voyions dans la nature même l'objet figuré; une action dramatique est naturelle lorsqu'elle nous fait oublier qu'on assiste à un spectacle produit par l'art, et qu'on entend la description ou que l'on voit la représentation d'un caractère qui nous en donne une idée aussi exacte que si nous l'avions sous les yeux. Le chant est appelé naturel, lorsqu'en frappant notre oreille, nous croyons entendre les sons plaintifs ou les accens d'une personne agitée vivement de quelque passion.

Quelquefois on désigne en particulier, par le mot naturel, ce qui a un caractère aisé, ce qui ne sent point la gêne, parce qu'en effet tout ce que produit la nature immé-

diatement, porte ce caractère. On peut donc appeler aussi naturel un objet que l'artiste n'a pas pris de la nature, mais que son génie a créé, pourvu qu'il ait su lui donner le caractère de la nature. Le naturel est une des principales propriétés des ouvrages de l'art, parce que celui qui en manque n'est pas tout-à-fait ce qu'il doit être, et parce que cette propriété en elle-même fait déjà qu'un ouvrage nous plaît. Le but des beaux-arts exige qu'on nous offre des objets qui nous intéressent, qui fixent notre attention, et qui fassent sur l'esprit l'impression convenable à leur but. Entre les objets qui existent dans la nature, et l'esprit de l'homme, il y a une harmonie aussi intime qu'entre l'élément dans lequel un animal est destiné à vivre, et l'organisation et la structure de son corps; nos sens et notre sensibilité sont coordonnés avec les objets de la nature qui doivent nous intéresser, et nous n'avons de sentiment que pour les objets que la nature a destinés pour nous. Lors donc qu'on veut nous toucher par l'art, il faut nous offrir des objets qui ont le caractère du naturel. Plus l'artiste est heureux à cet égard, et plus il peut être sûr d'obtenir l'effet qu'il veut produire par son ouvrage. Il suit de là non-seulement qu'il ne doit nous offrir rien de chimérique, rien de fantastique, rien de ce qui pourroit être contraire à la nature, mais aussi que les objets formés d'après la nature doivent être absolument naturels pour produire complètement leur effet. Faute d'être naturelle, la représentation d'un événement triste excite quelquefois le rire, et l'effet que l'objet de l'art devoit produire est perdu; cela a même quelquefois lieu dans la vie commune, où l'on aura pu souvent observer combien une circonstance inconvenante et contraire à la nature, détruit l'impression qu'une scène très-affligeante auroit dû faire sur nous. Au surplus, sans avoir égard à l'effet proportionné à la nature de l'objet, ce qui est naturel a déjà par lui-même un grand pouvoir sur l'ame, à cause de la grande ressemblance. Cela est si vrai, que souvent un objet qu'on daigne à peine regarder lorsque la nature nous l'offre, nous inspire un vif intérêt lorsque l'art est parvenu à l'imiter avec beaucoup de perfection. Cette imitation du naturel est peut-être ce qu'il y a de plus difficile dans les arts. On peut consulter sur ce sujet ce que DE PILES dit *du vrai dans la peinture*, dans son *Cours de peinture par principes*, p. 23; Amst, 1766, in-12.

NATUREL; ce mot, en musique, a plusieurs sens: une musique naturelle est celle que forme la voix humaine par opposition à la musique artificielle, qui s'exécute avec des instrumens. On dit qu'un chant est naturel quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est naturelle, quand elle a peu de renversemens, de dissonances, et qu'elle est produite par les cordes essentielles et naturelles du mode. Toute espèce de chant qui n'est ni forcé ni bizarre, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement est naturelle. Enfin, la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes, dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération; de sorte qu'un mode naturel est celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Les Italiens notent toujours leur récitatif au naturel. SOLFIER (*Voyez* ce mot) au naturel, c'est solfier par les noms naturels des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est.

NAVAL. *V.* PORT.

NAVALE. *V.* COURONNE.

Naufrage. Chez les anciens, ceux qui avoient fait naufrage se rasoient la tête, et suspendoient dans un temple de Neptune leurs habits, avec un tableau où l'histoire de leur naufrage étoit peinte. Ceux dont la mer avoit englouti toutes les richesses, alloient mendier, ayant un pareil tableau attaché au cou, pour émouvoir la pitié d'autrui. Ceux qui étoient ruinés de manière à ne pouvoir pas même se procurer le tableau, se contentoient de porter un tronc orné de bandelettes, et racontoient leur histoire. On lit dans Pétrone que ceux qui se croyoient en danger de faire naufrage, coupoient leurs cheveux, et suspendoient à leur cou des pièces d'or ou quelqu'autre objet précieux, pour récompenser la piété de ceux qui trouveroient leurs cadavres, et leur donneroient la sépulture.

Navigation; elle a été figurée, chez les anciens, par Isis, tenant des deux mains une voile enflée; et c'est ainsi qu'on la voit auprès du phare sur les médailles d'Alexandrie. Les modernes désignent la navigation par une femme couronnée de poupes de vaisseaux, et dont les vents agitent les vêtemens. D'un côté elle s'appuie sur un gouvernail, et de l'autre elle tient l'instrument qui sert à prendre les hauteurs. On voit à ses pieds l'horloge marine, la boussole, le trident de Neptune et les richesses du commerce qu'on lui doit; sur la mer qu'on apperçoit, les vaisseaux cinglant à pleines voiles; un fanal borne l'horizon. Cette allégorie s'éloigne bien de la noble simplicité antique.

Navires. Les vaisseaux romains alloient tout à-la-fois à rames et à voiles. La proue, garnie d'un ou de plusieurs éperons, avoit un ornement, appelé *acrostole*, qui s'élevoit en se recourbant vers le navire; il ressembloit assez à une queue de poisson. La chénisque (*Voyez* ce mot), étoit un autre ornement de la proue, c'étoit une tête d'oie qui se recourboit vers la mer. Au plus grand nombre des navires sculptés sur les monumens antiques, on voit la proue figurée en forme de tête de poisson, ou de dauphin, avec des yeux exprimés très-distinctement des deux côtés. Les navires avoient quelquefois deux gouvernails. Les poètes anciens, l'histoire et les monumens nous fournissent la preuve que chaque navire avoit quelque divinité tutélaire. Ces divinités étoient, suivant Addisson, des figures d'une grande proportion et d'un grand relief, qui terminoient bien la forme du navire. Buonarroti, dans ses *Osservazioni sopra medaglioni antichi*, a publié deux médaillons de Gordien le Pieux, un de Postume, un autre où on lit *Constantinopolis*, et une petite médaille de Constantin le jeune, ayant tous un navire au revers. Dans la collection des pierres gravées de Stosch, Winckelmann a fait une classe particulière (page 519) de celles dont les sujets sont relatifs à la navigation et aux navires des anciens. Le tom. II des *Peintures d'Herculanum* offre, planche 14, Ariadne seule, abandonnée dans l'île de Naxos. On n'apperçoit qu'à moitié le navire qui emporte Thésée loin du rivage. Il a deux gouvernails, des cordages et une voile déployée. Le sujet de la planche 15 est le même, mais différemment traité. Aux pieds d'Ariadne assise, dans l'étonnement et l'effroi, est l'Amour, triste, éploré et tenant de la main gauche son arc détendu; derrière elle est une femme qui lui montre un navire s'éloignant à pleines voiles. On voit au tome I du même ouvrage, planche 45, des navires ou vaisseaux de guerre chargés de soldats qui se battent avec acharnement. (*V.* Galères.) Chez les anciens,

un navire voguant à pleines voiles étoit quelquefois l'emblême de la félicité. Winckelmann en cite pour exemple une médaille d'Hadrien. Un navire a été assez ordinairement le symbole des villes maritimes; on le trouve sur les médailles de Tyr, de Sidon, etc., et de presque toutes les villes de la côte orientale de la Méditerranée. La ville de Paris est également symbolisée par un navire.

Naumachie, sorte de jeux publics qu'on célébroit quelquefois à Rome pour donner au peuple une représentation d'un combat naval. Ces jeux ne furent introduits que vers la fin de la république; on les donnoit tantôt dans le cirque, tantôt dans l'amphithéâtre, tantôt dans un lieu spécialement consacré à ce genre de spectacle, et qui portoit de même le nom de *Naumachie.* Sa forme étoit celle d'un amphithéâtre, à cela près que l'*aréa* (*V.* Cirque) y étoit creusée plus profondément, et qu'on pouvoit la remplir d'eau en assez grande quantité pour porter des vaisseaux. On auroit tort cependant de penser qu'une Naumachie étoit un édifice magnifique; ordinairement ce n'étoit qu'un bassin ou réservoir creusé dans la terre, sur les bords duquel les spectateurs se rassembloient. Entr'autres jeux que César donna au peuple romain, il lui procura aussi le spectacle d'une Naumachie, et pour cet effet il fit creuser un grand bassin dans le champ de Mars; mais bientôt après il le fit remblayer pour construire sur la même place un temple en l'honneur de Mars. Auguste fit aussi creuser une Naumachie près du Tibre, à l'endroit où, selon Suétone, se trouvoit par la suite le parc ou le bois des Césars. L'empereur Claude transforma le lac Fucin en une Naumachie, où il fit combattre des vaisseaux tyriens contre des rhodiens. On raconte que par des moyens mécaniques, un triton d'argent sortit tout-à-coup de l'eau, et donna avec sa trompe, aux deux factions, le signal du combat. Néron ajouta aux travaux de son prédécesseur, en perçant une montagne pour faire communiquer ce lac avec la rivière de Liris, et ayant ainsi augmenté le volume d'eau, il put y armer des galères à trois et quatre rangs, qui portèrent jusqu'à dix-neuf mille combattans. Dans une Naumachie que Néron donna dans le grand cirque, on vit paroître des monstres marins. Le grand cirque servit encore de Naumachie sous le règne d'Elagabale, qui, à en croire les auteurs, fit remplir de vin l'Euripus du Cirque. (*V.* ces mots.) Titus se servit des jardins de Caïus et Lucius pour y donner une Naumachie; Auguste, avant d'y établir ces jardins, avoit employé ce lieu au même usage. Lors de l'inauguration de l'amphithéâtre, il fit aussi donner des Naumachies dans cet édifice. La première représenta un combat naval entre les Athéniens et les Syracusains, dans la dernière on imita un combat maritime entre les Corinthiens et les Corcyréens. Domitien donna des jeux de ce genre non-seulement dans l'amphithéâtre, mais aussi dans un endroit qu'il avoit fait disposer auprès du Tibre. Cette dernière Naumachie eut une fin très-malheureuse, car non-seulement tous les acteurs y périrent, mais beaucoup de spectateurs tombèrent malades et moururent, parce que l'empereur, malgré un orage et une forte pluie qui étoient survenus, ne voulut permettre à qui que ce fût de quitter les jeux. Lui-même y resta également, et ne fit que changer d'habit. Pour consoler le peuple, il lui donna un repas qui dura pendant toute la nuit. Dans les temps suivans, on donna encore des Naumachies: Aurélien en donna après

sa victoire remportée sur Zénobie et Tétricus. Après cette époque, ces jeux paroissent avoir tombé en désuétude.

Dans les provinces romaines on donnoit aussi des Naumachies. Près de Palermo, en Sicile, il y a au pied du mont Griffone, un petit lac dans lequel se rassemblent les eaux des environs. Ce lac et les ruines qui l'entourent sont regardés comme les restes d'une Naumachie, dont on ignore cependant et l'auteur et le temps de la construction. A Gadara, ville située dans la Décapole, sur les bords du lac Genezareth, on célébroit tous les ans une Naumachie en mémoire de la victoire que Vespasien y avoit remportée sur les Juifs. Quelques médailles de cette ville, sur-tout celles qui ont été frappées sous Marc-Aurèle, se rapportent à ces jeux.

Lorsque ces Naumachies n'avoient pas lieu dans le cirque ni dans l'amphithéâtre, mais dans un endroit qui y étoit spécialement consacré, on l'entouroit probablement de siéges en bois, qu'on ôtoit après la fin des jeux. C'est ainsi que, selon Dion Cassius, Claude fit entourer le lac Fucin d'une cloison et de siéges en bois; beaucoup de spectateurs occupoient d'ailleurs les collines et élévations dont le lac étoit entouré en forme d'amphithéâtre. Probablement on se servoit aussi quelquefois de la terre enlevée du bassin et jetée sur les bords, pour former une espèce de rempart, sur la pente duquel on pratiquoit des siéges. Par ce moyen on avoit en même temps, toute prête, la terre nécessaire pour remblayer le bassin qu'on avoit creusé. Domitien est le premier qui ait entouré une Naumachie d'un mur; c'étoit celle qu'il fit établir auprès du Tibre. Mais cet édifice ne subsista pas long-temps; on en employa les pierres pour rebâtir les murs du grand cirque, qui avoient été endommagés dans un incendie. On a trouvé les vestiges d'une Naumachie bâtie par les Romains, quand on a construit les nouveaux ouvrages de fortifications de la ville de Metz.

Des canaux souterrains servoient pour conduire l'eau dans l'amphithéâtre ou dans les lieux creusés expressément, lorsqu'on vouloit y donner des Naumachies; d'autres canaux servoient également à en faire découler l'eau lorsque les jeux étoient finis. Ces deux opérations se faisoient avec la plus grande célérité, et ordinairement sous les yeux des spectateurs. En peu de minutes, l'arène étoit couverte d'eau, et les vaisseaux se préparoient au combat. A peine les jeux étoient-ils terminés, que l'eau disparoissoit, et le même local servoit pour y donner des jeux de gladiateurs.

A Rome, les Naumachies recevoient l'eau du Tibre, et c'est pourquoi on les plaçoit sur les bords de ce fleuve, ou bien on les remplissoit au moyen des aqueducs. Auguste consacra un aqueduc particulier, nommé *aqua alsietina*, pour fournir aux Naumachies une eau qui ne pouvoit pas servir aux usages domestiques, afin qu'on ne fût pas obligé d'employer à ces jeux l'eau potable des autres aqueducs, et d'en priver les habitans de la ville.

Nautile. Le nautile est très-fréquemment employé par les artistes qui gravent sur des coquilles; quand sa substance corticale, son *drap marin*, a été enlevé par l'application de quelqu'acide et un léger frottement sur la meule, il présente un orient plus beau, plus vif et plus perlé que celui de la nacre même. L'espèce dont on se sert le plus volontiers pour cet usage, est le *nautilus pompilius* L., le *nautile chambré* de Dargenville. On la trouve dans les mers d'Afrique et de l'Inde. Les

Orientaux en préparent des vases à boire, et ces vases ornent plusieurs de nos cabinets. Les mêmes artistes qui gravent la nacre de perle, travaillent aussi les lames du nautile chambré, qui s'emploient aux mêmes usages et de la même manière.

Naxium; nom que, selon Pline, les anciens donnoient à la substance qui leur tenoit lieu de poudre de diamant. On a beaucoup disserté sur cette substance; il paroît que c'étoit une espèce de schiste mis en poudre, car Pline ajoute : « C'est ainsi qu'on nomme une pierre à aiguiser qui se trouve dans l'île de Chypre, celles qu'on tiroit de l'Arménie lui furent ensuite préférées ». Comme Pline parle dans un autre passage des diamans de Chypre, Saumaise a pensé que ces diamans et le naxium étoient la même chose, et qu'il lui avoit donné ce nom de diamant à cause de sa dureté; car, ajoute-t-il, on ne trouve aucun diamant en Chypre. Cependant cette île produit des cailloux transparens, que l'on nomme *diamante di Baffa*. On sait que ces cailloux ne sont pas de vrais diamans, mais ils leur ressemblent assez pour que Pline les ait nommés ainsi. Le naxium n'est donc pas, comme Saumaise l'a pensé, le diamant de Chypre. Peut-être se servoit-on du spath adamantin qu'on apporte aujourd'hui du Japon, et qui peut se trouver en Asie. Saumaise prétend encore, d'après Solin, qu'il faut lire, au lieu d'*Insula Cypro*, *Ære Cyprio*, et quand il est question de vrais diamans, qu'au lieu d'entendre que ces diamans se trouvoient en Chypre, il faut dire dans des mines de cuivre; mais que quand il est question du diamant de Chypre, il faut entendre par ce mot la pierre à aiguiser qu'on trouvoit dans l'île de Chypre. Il est évident qu'il y a ici une erreur. Suidas explique très-bien ce qu'il faut entendre par le naxium, qu'il appelle *pierre de Naxos* ou *poussière de Crète*. Meursius croit que Pline s'est trompé, et qu'il a écrit *Cypro* au lieu de *Creta*, parce que la ville de Naxos ne se trouve pas dans l'île de Chypre, mais dans celle de Crète. C'est aussi pour cela que Suidas la nomme *poussière de Crète*. Dioscoride lui donne le même nom. Hardouin a conjecturé que cette pierre étoit originaire de l'île de Chypre, mais qu'on la préparoit à Naxe, ville de l'île de Crète, et que c'étoit de là qu'elle avoit reçu son nom. C'est ainsi que le figuier se nommoit en Crète, *cypria*, parce qu'il y avoit été porté de l'île de Chypre. Cette conjecture est assez probable. Quoi qu'on en pense, il est toujours certain que les anciens avoient un grès schisteux à aiguiser, qu'ils nommoient *naxium* ou *pierre de Naxos*. Selon Dioscoride, cette pierre servoit aussi à aiguiser le fer. J'imagine que quand ce grès est nommé *pierre de Naxos* ou *grès de Naxos*, il faut entendre ces mots d'une pierre à aiguiser. Ce devoit être celle que nous appelons vulgairement aujourd'hui *grès du Levant*, quoiqu'on en trouve aussi en France, et notamment près de Morlaix. Quand cette pierre étoit en poudre, ce n'étoit plus la pierre, mais la *poussière de Crète*. Cette poudre étoit peut-être celle produite par les fragmens de la pierre préparée pour les graveurs, et que l'on appeloit aussi univoquement *naxium*. On fit d'abord un grand usage de ce schiste; on lui préféra ensuite celui d'Arménie.

Nebris. Les poëtes anciens et les mythologues nous représentent Bacchus couvert de la peau d'un cerf ou d'un faon, appelée *nebris*; cela est confirmé par plusieurs monumens. On peut d'ailleurs se convaincre, par l'examen de la planche 37 du tome III des *Pitture d'Ercolano*; de la planche 42 du

tome v, *id.*, et d'un petit bas-relief gravé tome I, des *Bronzes*, page 269, que la nebris étoit aussi un vêtement particulier à toute la suite de Bacchus, tels que les Faunes, les Satyres, les Bacchantes et même les Centaures. Buonarroti parle de deux médaillons, dans l'un desquels Cérès Eleusine porte une nebris sur le bras droit; dans l'autre elle est à ses pieds. C'est, ajoute-t-il, par allusion à ce qui se pratiquoit aux mystères d'Eleusis, où ceux qui devoient être initiés se plaçoient sur une peau de cerf ou de faon, ou de tout autre animal semblable.

Nécessité. *Voy.* mon *Dictionn. Mythologique.*

Nef, est la partie la plus vaste, la plus grande d'une église; elle occupe tout l'espace depuis la principale porte jusqu'à la croisée, ou jusqu'au jubé, ou jusqu'à la balustrade du maître-autel, ou jusqu'à la clôture du chœur.

Négligence; ce mot employé au singulier et au pluriel a deux acceptions différentes et très-distinctes, qui peuvent s'appliquer à la peinture comme à l'éloquence et à la poésie. *Un tableau est fait avec négligence*, lorsque l'ensemble, et toutes les parties sont négligées. *Il y a des négligences dans un tableau*, lorsque quelques parties seulement ne sont pas assez étudiées ou assez terminées; ainsi cette dernière expression n'emporte pas une critique absolue de l'ouvrage du peintre. Les négligences qui blessent la correction du dessin, ont pour causes principales le peu d'habitude de dessiner d'après l'antique et la nature choisie; par conséquent l'ignorance des règles primordiales, fondées sur la connoissance de l'Ostéologie et de la Myologie. (*Voy.* ces mots.) Il est possible encore que la vivacité du peintre, la mobilité et l'impatience de son imagination occasionnent dans ses ouvrages des négligences de correction dont il s'apperçoit, et que son caractère ne lui permet pas d'effacer. On voit des artistes qui n'exécutent point avant d'avoir bien conçu, et d'autres qui exécutent au même instant qu'ils conçoivent. Il est cependant des beautés attachées à une conception, à une exécution rapides; mais on les sacrifie à regret, et on finit souvent par se pardonner des négligences, en pensant qu'il vaut mieux être animé, spirituel, plein de chaleur que correct. Celui qui traite de l'art de la peinture, ou qui l'enseigne, doit poser pour principe absolu que les négligences dans la correction du trait sont des fautes très-graves, que les artistes doivent éviter avec le plus grand soin. Les négligences dans les effets de la lumière et du clair-obscur, pourroient être moins rigoureusement condamnées, parce que d'abord il est plus difficile de satisfaire à l'exactitude de la perspective aérienne et aux loix de l'incidence et de la réfraction des rayons lumineux, qu'aux règles des proportions plus positives et plus aisées à démontrer; d'ailleurs, les spectateurs d'un tableau, si l'harmonie ou l'accord est satisfaisant, ne sont pas la plupart en état de juger de sa conformité précise aux règles du clair-obscur, au lieu que les défauts de proportion sont le plus souvent apperçus, parce qu'on s'attache principalement aux figures. Les négligences dans les plans blessent souvent de manière à être absolument blâmées, parce que la perspective linéale étant une science plus positive, est aussi plus aisément démontrée. Quant aux négligences dans la composition et dans l'ordonnance, à moins qu'elles ne soient des fautes marquées et choquantes, elles demandent des connaissances plus étendues dans ceux qui voyent les ouvrages de peinture: quelquefois des finesses omises dans la disposition d'un ta-

bleau intéressant sont des négligences, parce qu'on juge d'après le talent de l'artiste, qu'il a dû s'en appercevoir et qu'il n'auroit pas dû se les permettre. Les négligences d'un peintre éclairé, instruit, sont des fautes de volonté; celles du peintre sans instruction sont des fautes d'ignorance. Le style dans l'art d'écrire est fondé sur des formes convenues, et le dessin l'est sur des formes immuables. On se bornera à cette observation, en prévenant les jeunes artistes que les négligences en peinture sont non-seulement des défauts en elles-mêmes, mais des causes funestes de défauts par leurs suites, et que les négligences, dans quelques parties qu'on se les permette, dégénèrent presque ordinairement en négligence générale d'un art qui demande la plus grande vigilance et la plus grande sévérité.

NÉGLIGENCE. Winckelmann rapporte, d'après Pline, que le peintre Socrate avoit représenté la négligence par un homme assis faisant une corde de sparte (genêt d'Espagne), qu'un âne placé à côté de lui mangeoit à mesure qu'il étoit occupé à la faire, sans que l'ouvrier songeât à l'en empêcher. Ce même sujet est représenté sur un bas-relief du Musée Pio-Clémentin. Ripa symbolise la négligence par une femme échevelée, vêtue d'habits déchirés, couchée indolemment auprès d'une horloge de sable renversée, ce qui n'est pas ingénieux.

NÉGLIGER; on dit *négliger l'art*, *négliger son talent*. L'expression *négliger la nature* indique dans l'artiste une négligence qui influe immédiatement sur l'art, sur le talent, sur la pratique du talent; c'est la plus nuisible au peintre. *Se négliger* répond parfaitement à négligence au singulier, et offre une signification générale et vague, qui exprime ralentissement d'efforts, d'études, de travaux, de soin et d'attention. On se néglige ou par défaut de temps et de santé, ou par défaut de lumières et par trop d'amour-propre, ce qui aveugle également; ou par un travail trop précipité, trop peu suivi; ou par un esprit mercantile et cupide; ou enfin par un goût vif et trop général aujourd'hui pour les plaisirs. *Voyez* NÉGLIGENCE.

NELLURE. *Voyez* NIELLO.

NÉLUMBO. *Voyez* LOTUS.

NÉMÉENS. *Voyez* JEUX.

NERFS, sont les montures des arcs doubleaux, formerets, liernes, tiercerons et croisées d'ogives qui ornent et séparent les pendentifs des voûtes gothiques. On dit aussi quelquefois NERVURES. *Voy.* ce mot.

NERVURES; on appelle ainsi les côtes saillantes des feuilles qu'on emploie dans des rinceaux d'ornement, ainsi que dans les chapiteaux des ordres, et qui représentent les tiges des plantes naturelles. Ce sont aussi des moulures rondes, taillées sur le contour des consoles. *Voyez* NERFS.

NESSOTROPHION; on appeloit ainsi dans les *villæ* des Romains le local dans lequel on enfermoit et on élevoit les canes et les canards. On choisissoit pour cela un endroit uni, qu'on entouroit de tous les côtés d'un mur haut de quinze pieds, et qu'on couvroit de filets ou de grillages pour empêcher les canes de s'envoler et les oiseaux de proie d'y entrer. On crépissoit et on rendoit les murs unis avec beaucoup de soin, pour que les chats et d'autres animaux nuisibles ne pussent y grimper. Au milieu de cette place on creusoit un réservoir de deux pieds de profondeur; quant à la longueur et à la largeur, on les régloit sur l'étendue de la place. On donnoit au bord de ce réservoir une certaine pente, de sorte qu'il ressembloit à un rivage; on battoit la terre du

bord, pour que l'eau ne l'endommageât point. Le fond du réservoir étoit pavé jusqu'aux deux tiers de la surface depuis les bords, et le pavé étoit encore couvert d'un enduit, afin qu'aucune mauvaise herbe ne pût y croître, et pour que l'eau y fût toujours claire. Au milieu du réservoir, où il n'y avoit point de pavé, on plantoit des colocases et d'autres plantes aquatiques, pour donner aux canes un asyle ombragé. A vingt pieds autour du réservoir, la terre étoit couverte de gazons. Le long du mur d'enceinte il y avoit des petites cellules carrées et couvertes; leur grandeur étoit d'un pied quarré à-peu-près; elles étoient bâties en pierre et blanchies. Ces cellules destinées aux nids des canes avoient l'entrée cachée par de petites broussailles de myrtes et de buis. Enfin, il y avoit un canal dans lequel on plaçoit tous les jours leur nourriture mêlée d'eau. Dans le nessotrophion on élevoit aussi quelquefois d'autres oiseaux aquatiques; par exemple, des poules d'eau, etc.

Nete; c'étoit dans la musique grecque la quatrième corde, ou la plus aiguë de chacune des trois tétrachordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu. Quand le troisième tétrachorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétrachorde synnéménon, et sa nete s'appeloit *nete-synnéménon*. Ce troisième tétrachorde portoit le nom de diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un ton, et sa nete s'appeloit *nete-diézeugménon*. Enfin, le quatrième tétrachorde portant toujours le nom d'hyperboléon, sa nete se nommoit aussi toujours *nete-hyperboléon*. A l'égard des deux premiers tétrachordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de nete. La quatrième corde du premier étant toujours la première du second, s'appeloit hypate-méson; et la quatrième corde du second formant le milieu du systême, s'appeloit Mese. *Voyez* ce mot.

Netoïdes, sons aigus. *Voyez* Lepsis.

Netteté; la netteté, bien plus que la vivacité d'esprit, est essentielle aux artistes: elle les conduit à la netteté de conception par laquelle ils voient intellectuellement leur sujet, avec la véritable expression qu'il doit avoir. La netteté doit présider à toute l'exécution, et même à l'opération que, dans le langage de l'art, on appelle Salir. (*Voyez* ce mot.) Les couleurs, les teintes doivent être fondues, mais non pas indécises, brouillées et absorbées l'une par l'autre.

Neuf, signifie *nouvellement fait*, et dans ce sens on n'a rien à dire sur ce mot, si ce n'est qu'il manque souvent à un tableau neuf un charme, une perfection qu'il recevra du temps. Mais on entend aussi par neuf ce qui étonne par la nouveauté, la singularité de l'invention, de la pensée, de l'exécution. On peut dire, en prenant ce mot dans cette acception, que l'envie de produire du neuf a jeté bien des gens de lettres et bien des artistes dans le bizarre. Il n'est point d'homme qui n'ait apporté, en naissant, son caractère particulier: sa manière de penser, de sentir, de voir, d'exécuter, lui est personnelle, comme les traits de son visage: tout bon artiste qui sera lui-même, et qui n'aura d'autre but que d'être vrai, ne manquera jamais d'offrir du neuf dans ses ouvrages. Produire des conceptions extraordinaires, tourmenter ses figures et ses compositions, outrer ses expressions, rechercher des effets bizarres et se piquer d'un coloris singulier, ce ne sera jamais être neuf.

Neume, terme de plain-chant. La neume est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une an-

tienne par une simple variété de sons, et sans y joindre aucunes paroles.

Neuvième, octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième*, parce qu'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La neuvième est majeure ou mineure, comme la seconde dont elle est la réplique. Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de neuvième, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne et se sauve différemment. L'accord de neuvième est formé par un son mis à la basse, une tierce au-dessous de l'accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait neuvième sur ce nouveau son. La neuvième s'accompagne, par conséquent, de tierce, de quinte, et quelquefois de septième. La quatrième note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux; mais on peut la placer partout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte neuvième; la partie qui fait la neuvième, doit syncoper, et sauve cette neuvième comme une septième en descendant diatoniquement d'un degré sur l'octave, si la basse reste en place, ou sur la tierce, si la basse descend de la tierce.

Nez. Les anciens paroissent avoir eu de l'aversion pour les petits nez, et ne trouvoient jamais difformes les grands nez, que quand il y avoit de l'excès; mais ils estimoient surtout un nez aquilin, que Platon nomme par excellence un nez royal. C'est ainsi qu'Ælien a dépeint celui d'Aspasie, et Philostrate, celui d'Achille et de Pâris. Selon Plutarque, Cyrus l'avoit de la sorte, et c'est pour cela que les Perses aimoient les nez de cette forme. Mais ces nez ne passent pour beaux, qu'autant qu'ils se courbent par une ligne douce et insensible, et ce sont alors des nez d'aigle, différens de ceux que vulgairement on appelle *nez de perroquet*, dont la difformité consiste à se courber brusquement et tout d'un coup. Suivant la remarque de M. Visconti, Pollux donne dans plusieurs endroits aux nez des masques, une forme à-peu-près aquiline. On en trouve un exemple dans les *Pitture d'Ercolano*, tom. 1, pl. 4. Un nez droit et quarré est tenu pour le plus parfait; ainsi l'idéal de la beauté du nez convenable aux figures des dieux, consistoit en ce que le nez devoit être droit, médiocrement élevé, un peu plein; et à se lier au front, non par des formes arrondies, mais larges et pleines. Aussi observe-t-on que dans les belles statues antiques, la ligne que le front et le nez décrivent, est presque droite, mais légèrement inclinée. L'angle du nez près du front ne doit pas être aigu, et ses parties planes ne doivent pas se terminer d'une manière tranchante. Les anciens ont placé l'expression de l'indignation et de la colère principalement dans le nez et les narines. *V*. **Narines**.

Nibeles: cet instrument particulier aux Abyssins, étoit une espèce de flûte jointe à une outre, dont elle recevoit le vent. Elle ressembloit beaucoup à notre musette. Ce mot dérive de *nebel* qui, en hébreu, signifie une *outre* ou une *cruche*.

Niccolo, les Italiens désignent par ce mot la sardonyx arabique dont la couche supérieure extrêmement mince est d'un blanc tirant sur le bleuâtre, qualité que les Italiens appellent: *niccolo col velo turchino*, c'est-à-dire, *onyx avec un voile bleuâtre*. Selon l'opinion assez généralement reçue, le mot *niccolo* n'est qu'une prononciation fautive du mot *oniccolo*, diminutif de *onice*, Onyx (*Voy*. ce mot). En effet on trouve que dans les auteurs

anciens, tels que *Prosper Alpin*, le mot NICCOLO est employé dans la signification générale pour désigner un onyx; comme ces sardonyx ne se rencontrent ordinairement que par morceaux assez petits, on les aura désignés de préférence par le diminutif. Il est bon cependant d'observer que plusieurs grandes collections possèdent des niccolo, dont le volume prouve que c'est une erreur de croire qu'il n'y en a que de petits. Quelques étymologistes ont dérivé assez ridiculement le mot *niccolo*, du nom de *S. Nicolas*. M. Bossi s'est trompé lorsqu'il a cru que les sardonyx arabiques, ou *niccoli col velo turchino*, avoient été préparés artificiellement par les anciens. Il donne pour raison qu'on ne trouve plus ces pierres naturelles et brutes; mais par la même raison il faudroit aussi penser que les belles sardonyx et les belles sardoines antiques sont une préparation artificielle, parce qu'on ne les trouve que travaillées ou disposées à recevoir le travail du graveur. L'espèce de sardonyx que nous appelons *niccolo*, fut à la mode parmi les Romains depuis le temps de Scipion. En effet, selon l'observation de Bossi, la plupart des gravures sur NICCOLO paroissent être des ouvrages romains. C'est ce qui l'a confirmé dans l'opinion que les Romains savoient faire des NICCOLO, et que les Grecs ignoroient ce procédé. Mais Pline et Isidore nous donnent la véritable explication de ce fait; selon eux, les Romains aimoient à en faire des cachets, parce que cette pierre ne retient pas la cire. Les artistes grecs au contraire ne vouloient pas seulement faire des cachets, mais des ouvrages de l'art, c'est pourquoi ils préféroient pour les gravures en creux, des pierres d'une belle transparence, parce qu'en les regardant contre la lumière, on peut admirer toute la beauté et toute la finesse du travail.

NICHE. Renfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'une construction pour placer une statue, un groupe: sa décoration est relative à l'ordre dans lequel elle est, pour ainsi dire, enchâssée: on lui donne ordinairement en hauteur deux fois et demie, ou deux fois et trois quarts ce qu'elle a de largeur. La forme la plus ordinaire des niches, est d'être ceintrées par leur plan et par leur fermeture; il y en a d'autres qui sont carrées. Elles reçoivent aussi leur dénomination ou de leur forme, ou de leur usage, ou enfin des divers ornemens qui les accompagnent. Une *niche de rocaille* est celle qu'on revêt et qu'on décore de coquillages; elle ne se pratique que dans les grottes. On en voit à Meudon, à la terrasse du château neuf. La *niche feinte* est celle qui a peu de profondeur, et dans laquelle les figures sont en bas-relief ou peintes. La *niche d'autel* est pratiquée dans un retable d'autel, à la place d'un tableau. Une *niche en tabernacle* est celle qu'on décore de montans, chambranle, corniche et fronton; telles sont celles qu'on voit à la magnifique façade du Louvre, et au-dessus de Saint-Pierre et de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, etc. etc. Les petites niches servent pour les statues seules, et les grandes pour les groupes. Il en est aussi dans lesquelles on place des bustes. Une inscription publiée dans les *Monumenti Gabini*, nous apprend, selon M. Visconti, que les anciens désignoient les niches par le mot *Zothecæ*. BLONDEL, dans son *Cours d'Architecture*, tom. I, p. 310, et tom. III, pag. 183, traite de l'endroit où l'on doit placer des niches. BOUCHER le jeune a publié six feuilles d'*Elévations de niches*. Du reste, le mot *niche* est dérivé de l'italien *nicchio*, coquille de mer, parce que les niches avoient

ordinairement un ornement de cette forme.

Niellato ; ce mot italien est intraduisible dans notre langue ; *émaillé*, *guilloché*, ou plutôt encore *damasquiné*, seroient ses équivalens. *Voyez* Niellatori, Niello.

Niellatori ; on doit entendre par cette expression ceux qui travaillent en Niello. *Voy.* ce mot.

Niello ; ce mot désigne, chez les Italiens, et le genre du travail qui répond à la damasquinure, et la matière elle-même qu'on y emploie. Dans ce dernier sens, *niello* est un mélange d'argent et de plomb, qu'on enchâsse dans des creux ou tailles faits sur toutes sortes de bois durs et de métaux, ainsi que je l'ai dit à l'article Gravure en Italie, auquel je renvoie. Les anciens connoissoient cet art, et le désignoient par *nigellum*. Ils l'ont employé comme ornement de plusieurs ouvrages, notamment pour des candelabres, dont les éditeurs des *Antiquités d'Herculanum* ont donné différens dessins, tom. viii, *Lucerne*. Quelques auteurs français, et entr'autres Vigénère, ont traduit l'italien *niello* par *nellure*, dont le travail paroît être la même chose, d'après la description que ce dernier en donne. Mais il est bon d'observer que *nellure* et *neller* sont des dérivés qu'on auroit dû laisser dans la langue, et qui n'ont point été adoptés par les artistes ni par les grammairiens. On ne les trouve dans aucun lexique, excepté dans celui de Ménage. Au commencement du seizième siècle, *Francesco Francia*, orfèvre et peintre à Bologna, étoit célèbre dans ce genre de travail, qui paroît être une espèce d'émail sur argent. Dufresne, dans son *Glossarium latinitatis medii ævi*, explique le mot *nigellum* par émail noir ou noirâtre, fait d'argent et de plomb, dont on remplit les cavités d'une gravure. Vigénère, dans son *Commentaire sur la traduction française de Philostrate*, et Bulenger, dans les cinquième et sixième chapitres de son ouvrage *de Pictura, plastice, statuaria*, page 121, parlent de ce genre de travail, et cherchent à prouver que les anciens l'ont connu, et que c'étoit leur encaustum. Une description plus détaillée du procédé de faire le *niellum*, se trouve dans les chapitres 27, 28 et 31 du troisième livre de *Theophilus Presbyter*, que Lessing a publié dans ses *Beytræge zur Geschichte und Litteratur*. On peut encore consulter, *Vocabolario Toscano dell' arte del disegno, etc.*, da *Filippo* Baldinucci ; in Fiorenza, 1681, in-4°. — *Trattato intorno otto principali arti dell' oreficeria, etc.*, da *Benvenuto* Cellini ; in Fiorenza, 1568, in-4°. — Et *Georg.* Vasari, *in Vite dei pittori, scultori, etc.*; Livorno, 1767, in-4°., tom. 1, cap. 33.

Niellum, Nigellum. *Voyez* Niello.

Niglarien, nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, dont, selon Aristophane, Philoxène est l'auteur.

Nilomètre ; instrument propre à mesurer la crue du Nil. La découverte doit nécessairement en remonter aux premiers habitans de l'Ægypte. Etonnés du débordement périodique du Nil, d'où dépendoit la fertilité du sol qu'ils défrichoient, ils sentirent la nécessité de connoître la hauteur des crues du fleuve. Ils les observoient d'abord d'après la hauteur des terres voisines ; ils employèrent ensuite un plomb, ou plutôt une espèce de sonde faite avec un morceau de plomb attaché à l'extrémité d'un cordeau. Vu l'insuffisance et l'inexactitude de ces procédés, l'esprit inventif des Ægyptiens s'évertua, et les nilomètres proprement dits furent une des premières productions de leur industrie naissante. Ils consistoient

d'abord en une simple règle, sur laquelle étoit tracée une échelle de division sur les parois d'un puits creusé exprès, ou sur une colonne octogone de marbre, placée soit dans un puits, soit dans un grand bassin où l'eau du Nil pénétroit par un canal. Cette colonne est ordinairement divisée en vingt-deux coudées, subdivisées chacune en vingt-quatre portions égales, que l'on nomme doigts. Les coudées qui peuvent se trouver au-dessus des vingt-deux premières coudées contiennent vingt-huit doigts. Telle est l'idée générale que l'un des auteurs arabes les plus exacts donne des nilomètres. Les auteurs anciens ne nous ayant rien transmis de positif sur la fondation de ces utiles monumens, il est impossible de décider quel doit être le plus ancien. Quant aux Arabes, ils attribuent le premier nilomètre tantôt à Hhesslym, et tantôt à Joseph, et le placent tantôt à Amsoùs, et tantôt à Memphis. On en avoit établi dans plusieurs villes. Je parlerai d'abord de celui d'Eléphantine, décrit par Strabon, et reconnu tout récemment par les savans de l'expédition d'Ægypte. Ce nilomètre consiste en un puits creusé sur les bords du Nil, et construit en pierres noires; il sert à indiquer les grandes, moyennes et petites crues du Nil, parce que l'eau monte et baisse dans ce puits comme dans le fleuve. Sur les parois sont gravées différentes marques, au moyen desquelles on connoît la hauteur des crues. Presqu'en face d'Eléphantine, sur la rive droite du Nil, à trois lieues environ de la cataracte, se trouve l'ancienne ville de Syéné, nommée aujourd'hui Ecoùân, où il y avoit un nilomètre semblable, dont Héliodore a donné la description. Sur les pierres de Syéné, bien polies, qui en formoient les parois intérieures, étoient gravées des lignes à la distance d'une coudée les unes des autres. Il subsistoit encore à la fin du quatrième siècle de l'ère vulgaire; et vers la fin du septième siècle il fut seulement restauré par A'mroù ben él-Ass, qui passe parmi les Arabes pour en être le fondateur. L'inspection des ruines de l'ancienne Hermonthis, aujourd'hui Arment, et de celles de Qoùs, ne permet pas de douter qu'il n'y ait eu des nilomètres. Dans la première de ces villes on voit encore un beau bassin de quarante pieds de long sur trente pieds de large, en pierres de taille, et au milieu duquel il y a une colonne de marbre dont il ne reste plus que la moitié sur pied. L'ancienne Coptos, aujourd'hui Qesth, en possédoit une dont Aristide fait mention. Celui d'Ekhmym est attribué par les Arabes à Daloùkah, reine d'Ægypte. Mais l'un des plus anciens, et que les auteurs grecs regardent comme le plus ancien, est celui de Memphis. On n'en trouve la description dans aucun écrivain. Il paroît au reste qu'il étoit le plus juste et le plus exact; car, selon Diodore de Sicile, des inspecteurs, après avoir pris la hauteur précise du fleuve, étoient chargés d'annoncer par écrit aux différentes villes du royaume, la crue du Nil, et ensuite la baisse. Les Musulmans ne se servirent pas long-temps du nilomètre de Memphis. On en construisit un d'abord à Hholoùân, qu'on abandonna, puis un autre dans l'île de Roùdhah; celui-ci est le plus grand de tous. Pour donner une idée des sommes énormes qu'on y consacra, les auteurs arabes disent qu'on jeta deux mille onces d'or dans les fondemens. Il fut renversé par les eaux, et reconstruit en 861 par le gouverneur de l'Ægypte; on l'appela le *grand nilomètre*. C'est le même dont on se sert encore aujourd'hui, comme le prouve l'inscription en caractères arabes, qui se lit sur la poutre qui traverse le

bassin dans son diamètre. L'année indiquée dans cette inscription est exactement la même que celle citée par les auteurs arabes l'an 247 de l'hégire (861). Du temps d'Al Maqryzy, géographe arabe, on le nommoit le *nilomètre neuf*, pour le distinguer sans doute des anciens nilomètres de la haute et basse Ægypte. En 259 de l'hégire (872-3), on y fit des réparations considérables par ordre du sultan. A-peu-près dans le même temps, on bâtit un nilomètre dans le chantier des vaisseaux de l'île de Roûdhah; mais il n'en restoit plus de vestiges dès le 15e siècle de l'ère vulgaire. Babylone eut aussi le sien placé dans la citadelle même; on l'attribue à un gouverneur grec nommé Nicolas Gor, qui vivoit sous le règne d'Héraclius. La colonne de ce nilomètre existoit encore en 1750, dans une mosquée dépendante du château bâti sur les fondations de l'ancienne citadelle. Il y en avoit un à Alexandrie, que M. Langlès présume d'une haute antiquité. Il étoit portatif, et déposé dans le temple de Sérapis, divinité à laquelle on attribuoit la crue du Nil. Selon Socrate et Sozomène, vers l'an 310, Constantin fit transférer cette mesure dans l'église d'Alexandrie; mais l'empereur Julien la fit réintégrer dans le Sérapion, où elle resta jusqu'à la destruction de cet édifice, sous Théodose, en 391.

Quant à l'origine du nom sous lequel les anciens Ægyptiens paroissent avoir désigné le nilomètre, M. Langlès croit la trouver dans Sérapis, ou plutôt *Cherapi*, qu'il dérive de ser, cher ou sar, que les Qobthes modernes prononcent *djar*, et qui signifie colonne, et du mot *api*, nombre, mesure, d'où *ser api*, colonne de la mesure. C'est dans le même sens que les Arabes nomment aujourd'hui ce nilomètre *méqyâs*, instrument à mesurer. Au reste, soit que cet Apis, si fameux dans la théogonie ægyptienne, ait été originairement le nilomètre même, soit que cet instrument utile ait eu seulement quelque part à l'existence du dieu Apis, il paroît certain que de tout temps, même depuis l'islamisme, les nilomètres ont été regardés comme des lieux sacrés, dont les profanes sont écartés avec soin, et où les naturels même et les gardiens n'entrent qu'avec la plus grande discrétion. Les nilomètres avoient aussi des revenus particuliers et hypothéqués sur les impôts. Sous la dynastie des Fâthimytes, le nilomètre de Roûdhad avoit un revenu annuel de cinquante dynârs pour l'entretien du canal par où l'eau y pénétroit; on payoit cette somme très-exactement au concierge ou gardien du *méqyâs*. Outre la *Notice historique sur les nilomètres*, par M. Langlès, qu'on trouve tom. III, p. 218 et suiv. de son édition du *Voyage de Norden*, il faut consulter encore le *Pantheon Ægyptiorum* de *Paul-Ernest* Jablonski; Francofurti ad Viadrum, 1750, in-8°., 3 vol., et l'*Origine des Cultes*, par M. Dupuis.

Nimbe. C'est un cercle ou disque lumineux, qui, sur plusieurs monumens, environne la tête des divinités. Son usage remonte à une très-haute antiquité; mais aucun auteur n'a pu assurer pourquoi, où, et comment il s'établit. Quelques écrivains ont cru en trouver l'origine dans un passage d'Aristophane, et ont prétendu que pour garantir les statues des ordures des oiseaux, on plaçoit sur leur tête une espèce d'ombelle appelée meniscus, lunula (*Voy.* ces mots), dont on leur a fait ensuite un ornement. Quoi qu'il en soit, Macrobe, et Vossius après lui, avancent que les peuples anciens ont cru ne pouvoir honorer plus convenablement leurs dieux qu'en les représentant avec les attributs et l'éclat symbolique du

soleil, unique divinité apparente du monde. Buonarroti pense que les Romains reçurent cet usage des Ægyptiens, qui le tenoient d'autres peuples plus anciens qu'eux. Il cite, dans ses *Osservaz. sopra framm. di vetro*, page 60, un fragment de vase, où, selon lui, le dieu Horus est figuré avec le nimbe. Mais M. Visconti pense que ce monument n'est point ægyptien, et loin d'y voir le dieu Horus, il y reconnoît la résurrection de Lazare, telle qu'on la remarque sur plusieurs marbres chrétiens. Par la suite, la flatterie donna cet ornement aux empereurs et à d'autres personnages augustes. Un des plus antiques monumens de ce genre est un Apollon que Buonarroti dit, d'après Piet. Sant. Bartoli, avoir été trouvé parmi les peintures des Thermes de Titus. Mais on place à une époque plus reculée le morceau gravé au tome II, planche 10, des *Pitture d'Ercolano*, où l'on voit deux figures avec le nimbe radié. WINCKELMANN, *Monumenti inediti*, n° 32, a publié un vase étrusque, où la tête du Soleil en est ornée. Le nimbe est également retracé sur les monumens grecs. Trajan le porte dans plusieurs reliefs de l'arc de Constantin. Quant aux médailles, la plus ancienne où paroisse le nimbe, est d'Antonin Pie; elle a été publiée par OISEL, *Thesaur. num.*, planche 67, n° 1. Deux autres nous offrent Constantin-le-Grand et Fausta, sa femme, avec le nimbe pur, et sans être coupé, comme quelques-uns, par des rayons divergens. Depuis ce prince, cet ornement devint très-fréquent sur les médailles des empereurs d'Orient, et en particulier sur celles de Valens.

Les artistes chrétiens adoptèrent le nimbe; mais il fut parmi eux, comme la couronne radiée chez les anciens, le symbole d'une nature ou d'une origine céleste. Ainsi, au troisième siècle, le Christ, et successivement la vierge Marie, les anges, les apôtres, et au cinquième siècle tous les saints furent ornés du nimbe. Suivant Eckhel, les Romains accordèrent l'honneur du nimbe au phénix, le regardant comme le symbole de l'immortalité. D'après la remarque de Buonarroti, les Ægyptiens en agirent de même pour leurs oiseaux sacrés. A l'imitation de ces peuples, les premiers artistes chrétiens donnèrent cet ornement à l'agneau, symbole du Christ, et aux quatre animaux allégoriques sous la forme desquels ils représentoient les quatre évangélistes. Beaucoup de monumens anciens et modernes attestent cet usage. On peut consulter sur cet objet, BUONARROTI, *Osservazioni sopra frammenti di vasi di vetro*, pages 59-65. — *Disquisitio de nimbis antiquorum, imaginibus deorum, imperatorum olim, et nunc Christi, apostolorum*, à *Joanne* NICOLAI; Ienæ, 1699, in-12. — ECKHEL, *Doctrina numorum*, tome VIII, pages 502-503; Vindobonæ, 1798, in-4°. — Le tom. I, des *Pitture d'Ercolano*, pag. 61, note 3, et pag. 117, note 20. *V.* AURÉOLE, LIMBE et PARASOL.

Eckhel rapporte, sur le témoignage d'Isidore et d'Arnobe, que nimbe, *nimbus*, désignoit un voile ou bande dont les femmes se ceignoient le front. Comme les petits fronts passoient pour les plus beaux, les jeunes filles sur-tout, qui l'avoient trop grand, trouvoient dans cet ornement un moyen d'en diminuer la hauteur. On remarque ce voile au front des déesses, et principalement de Junon.

NÎMES (en France); cette ville et Arles sont celles qui contiennent encore le plus de monumens de la splendeur des Romains. L'amphithéâtre de Nîmes est le mieux conservé de ceux qui existoient en France, et offriroit le coup-d'œil

le plus imposant si on démolissoit les masures qu'on a bâties sur les gradins et dans les arcades du rez-de-chaussée, et si on continuoit d'abattre les maisons qui l'entourent de trop près et empêchent de le voir dans son ensemble, ainsi qu'on vient de le faire sur un de ses côtés. Nîmes possède encore la MAISON CARRÉE (*V.* ce mot), la Tourmagne, les restes d'un nymphée, des restes d'un bain, beaucoup d'inscriptions, quelques mosaiques, dont plusieurs ont été trouvées depuis peu. A quelque distance de Nîmes se trouve un aqueduc magnifique, consistant en trois arcades superposées, connu sous le nom de *Pont du Gard,* parce que l'arcade inférieure servoit et sert encore de pont pour passer le Gardon.

NIVEAU; c'est l'état d'une surface qui n'incline d'aucun côté; telle est la surface de l'eau dans un bassin. On appelle aussi niveau un instrument qui sert à tracer une ligne horizontale, ou à poser horizontalement quelque chose, ou à en déterminer ou régler la pente, par conséquent un instrument qui sert à indiquer le niveau. On dit *poser de niveau*, *mettre de niveau*, *ce plancher est de niveau*, *etc.* Il y a des niveaux de différentes sortes, on les nomme *niveau d'eau*, d'*air*, à *pendule*, à *lunette*, à *pinnule;* celui dont on se sert le plus fréquemment est le *niveau d'eau*, il consiste en un tuyau cylindrique de métal, d'environ un pouce et demi de diamètre, et de quatre à cinq pieds de long, aux extrémités duquel on pratique deux coudes à angle droit, de deux pouces de long, à chacun desquels on ajuste un bout de tuyau de verre. L'expression *niveau de pente* se dit d'un terrein qui a une pente réglée et uniforme dans toute sa longueur, sans ressauts, comme un grand chemin pavé. On appelle *niveau de poseur* un assemblage de trois règles, dont deux forment un angle droit, au sommet duquel est attachée une petite ficelle d'où pend un plomb qui passe sur une ligne tracée au milieu de la troisième règle. Ce qu'on appelle communement *niveau de paveur,* est une longue régle, au milieu et sur l épaisseur de laquelle est assemblé à angle droit, un bout de planche sur lequel on a tracé une ligne d'équerre à la longue règle; au haut de cette ligne est attaché un plomb qui, en la couvrant, marque que la grande règle est de niveau. Vitruve, dans le sixième chapitre du huitième livre, parle d'une espèce de niveau dont on se servoit pour connoître la chute de l'eau dans les aqueducs. (*V.* CHOROBATES.) GALIANI, dans sa traduction de Vitruve, et RODE, dans son édition de cet auteur, ont donné la figure de cet instrument.

NOBLESSE; ce qui caractérise la noblesse d'un genre de peinture, ou ce qui autorise à appeler certains sujets nobles, c'est que ce genre ou ces sujets renferment ou imitent des actions dans lesquelles brillent des vertus sublimes, des qualités héroïqnes. L'histoire est donc, par cette raison, le plus noble des genres, et les sujets historiques qui offrent des traits de magnanimité, de générosité, d'humanité, sont des sujets nobles. On nomme, par induction, figures nobles, celles dont les formes approchent de la haute idée et de la perfection qu'on attache ordinairement aux héros et aux grands hommes. Lorsqu'il s'agit de représenter avec noblesse des figures de femmes, l'idée devient plus vague; et comme le sexe est généralement doux, foible, et incapable des actions qui appartiennent aux héros, on supplée à l'idée du vague par un maintien grave, sérieux, imposant, et sur-tout par beaucoup de régularité dans les traits.

On dit dans les lettres comme

dans les arts du dessin, une *expression noble.* On étend la qualité de noble jusqu'à des objets purement physiques et matériels: ainsi, en architecture, on dit d'un édifice qu'il a de la noblesse. En peinture, un paysage noble est celui dont le site présente quelque chose d'imposant par l'étendue, par la grandeur et la simplicité des plans. Le Gaspre donnoit de la noblesse à ses paysages. Parmi les peintres d'histoire, De Troy, par exemple, de l'école française, offre dans la plupart de ses tableaux des fonds nobles. On les qualifie ainsi d'après des fabriques distinguées et une certaine pompe dont ce peintre ornoit les scènes où il plaçoit ses personnages. Mais il faut avoir soin de ne pas confondre les fonds nobles avec les fonds riches et trop ornés. On doit toujours, comme Le Poussin, être simple dans la noblesse, et par conséquent dans ses fonds.

Noblesse; comme qualité, comme vertu, elle est figurée sur des médailles de Commode par une figure de femme debout, avec une lance à la main droite. Une médaille de Géta la représente en habit long, tenant une lance dans une main, et dans l'autre une figure de Minerve, image des deux moyens par lesquels elle s'acquiert. Gravelot place une étoile sur sa tête, pour exprimer, dit-il, le hasard de la naissance. L'écusson, la palme, le parchemin déroulé où est un arbre généalogique, le temple de la Gloire dans le fond, rassemblent tout ce qui peut caractériser la noblesse féodale.

Noce aldobrandine. De tous les monumens qui nous restent des noces des anciens, le plus célèbre est celui connu sous ce nom. Cette peinture, dont la composition réunit la noblesse à la simplicité, fut trouvée du temps du pape Clément VIII, dans l'endroit où étoit anciennement le jardin de Mécène, et transportée de là au palais Aldobrandin, d'où elle a pris son nom. Poussin en fit l'objet de ses études. On trouve le dessin de cette belle peinture dans Montfaucon, tome III, planche 129, elle a été copiée bien des fois pour la décoration des appartemens.

Noels; sortes d'airs destinés à certains cantiques que le peuple chante aux fêtes de Noël. La Borde, d'après Piganiol de La Force, rapporte comme une tradition commune, que nos noëls sont des gavottes, des menuets et d'autres airs d'un ballet que Du Cauroy avoit composé pour Charles IX. Au reste, les airs des noëls doivent avoir un caractère champêtre et pastoral, convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers, dans la bouche desquels on les met.

Nœud, Nodus; c'est ainsi que les Romains appeloient la coiffure que les Grecs désignoient sous le nom de *corymbion* (Voy. Corymbe) ou *crobylos*. L'épingle qui servoit à retenir cette coiffure portoit le nom de *acus discriminalis*; elle étoit souvent creuse, et servoit alors quelquefois à contenir du poison. C'est ainsi que, selon Dion-Cassius, Cléopâtre s'est empoisonnée.

Nœuds; on appelle ainsi les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre son que celui de la corde. Par exemple, si de deux cordes, dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite, parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les nœuds; et il a nommé *ventres* les points

milieux de chaque aliquote où la vibration est plus grande et où la corde s'écarte le plus de la ligne du repos. M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces ventres et ces nœuds à l'Académie d'une manière très-sensible, en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des nœuds, et l'autre au milieu des ventres; au son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des ventres et ceux des nœuds rester en place.

Noir, la plus obscure de toutes les couleurs, celle qui ne réfléchit aucuns rayons de lumière, mais au contraire les absorbe tous. Il y a des noirs de différentes espèces, dont on se sert dans la peinture, mais qu'on emploie rarement purs et sans mélange. Le *noir de fumée* est la fumée de l'huile de lin ou de térébenthine, qu'on fait brûler dans un vase, en y mettant de la filasse ou du lin, et qu'on ramasse dans un vaisseau en forme d'entonnoir renversé qu'on pose au-dessus du vase, et à la surface duquel elle s'attache: son usage n'est pas sûr dans la peinture; on risque de ternir et de gâter les autres couleurs. Le *noir de liège* se fait avec du liège réduit en charbon; il est léger et bleuâtre. On fait le *noir de pêche* avec des noyaux de pêche réduits en charbon; il est un peu brun. Le *noir de charbon* se fait avec le charbon de bois; il est bleuâtre, et sert particulièrement pour la peinture à fresque. On appelle *noir d'Allemagne* une terre naturelle, un peu bleuâtre, dont se servent les imprimeurs en taille-douce; il se tire de Francfort. Dans le choix du noir d'Allemagne, il faut donner la préférence à celui qui est humide (sans pourtant avoir été mouillé), luisant, doux, friable ou facile à pulvériser, léger, d'un beau noir, et avec le moins de grains luisans que faire se peut. Le *noir de lie* est fait avec de la lie de vin brûlée; les Italiens l'appellent *fescia di botta*. Le *noir d'ivoire* est beau et de bonne qualité; on le fait avec des raclures et des sciures d'ivoire brûlées. Le *noir d'os* se fait avec des os brûlés comme la raclure d'ivoire, ou simplement réduits en charbon; il est inférieur en beauté au noir d'ivoire.

Dans la théorie de l'art, noir se dit des bruns et des ombres d'un tableau ou d'une gravure, qui sont exagérés; c'est dans ce sens qu'on dit qu'*un artiste tombe dans le* noir; qu'*un tableau pousse au* noir. *Voy.* Blanc, Farine.

Noire (manière). *Voyez* Manière noire.

Noire; note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques, on se servoit de plusieurs sortes de noires: *noire à queue*, *noire carrée*, *noire en losange*. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire à queue*.

Nome. Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *nome*. Les nomes empruntoient leur dénomination, ou de certains peuples, ou de la nature du rhythme, ou de leur inventeur, ou de leur sujet, ou enfin de leur mode. Il y avoit des nomes bipartites qui se chantoient sur deux modes; il y avoit même un nome appelé tripartite, dont Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, et qui se chantoit sur trois modes, savoir, le dorien, le phrygien et le lydien. *Voyez* Mode.

Nomion; sorte de chanson d'amour chez les Grecs.

Nomique; le mode nomique ou le genre du style musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon, dieu des vers et des chansons, et on tâchoit d'en rendre les chants brillans et dignes du dieu auquel ils étoient consacrés.

Noms des artistes. *Voyez* ce que nous avons dit aux articles Glyptique, Sculpture, Peinture, sur la manière dont les artistes anciens et modernes ont écrit leur nom.

Notateur. Dans le n°. 483 des *Transactions de la Société Royale de Londres de l'année* 1747, vol. xliv, page 445, on trouve un petit mémoire dans lequel un ecclésiastique anglais, nommé *Creed*, donne l'idée d'une machine, au moyen de laquelle on peut noter une pièce de musique au moment et à mesure qu'on la joue. En 1749, un membre étranger de l'Académie Royale des Sciences à Berlin, écrivit à cette Compagnie que depuis quelque temps il travailloit à un clavecin au moyen duquel on seroit en état de noter les fantaisies, mais qu'il se voyoit forcé de renoncer à son entreprise faute d'un ouvrier habile. En même temps il envoya à l'Académie ses dessins et ses projets. C'est ce qui donna à l'habile mécanicien *Holfèld* l'occasion d'imaginer son instrument propre à noter un morceau de musique quelconque. Le même jour que l'Académie de Berlin reçut la communication dont il vient d'être question, M. Sulzer en parla à cet artiste ingénieux, mais sans lui rien dire des dessins que l'Académie avoit reçus, et ces dessins ne lui furent communiqués que lorsque son nouvel instrument fut absolument terminé. Peu de temps après, Holfeld apporta à M. Sulzer sa machine extrêmement intéressante et ingénieuse. Elle est disposée de manière à pouvoir être adaptée facilement et sans beaucoup d'embarras à tout clavecin; cette machine note alors, avec la plus grande exactitude, le jeu dans tous ses détails. Différens amateurs s'étoient adressés à l'auteur pour se procurer cet instrument; mais comme aucun ne se montroit disposé à récompenser cette invention d'une manière convenable, cette machine resta entre les mains de son auteur jusqu'après sa mort: l'Académie des Sciences de Berlin en a fait l'acquisition. On a répandu à ce sujet des bruits inexacts; les uns prétendoient que dans un accès de dépit cet artiste avoit brisé lui-même sa nouvelle machine; d'autres qu'il la perdit par suite d'un incendie.

Notes de musique; on appelle ainsi les signes ou caractères dont on se sert pour noter ou écrire, d'après leur élévation et leur durée, la série des tons qui forment un morceau de musique. Les notes sont pour le chant ce que les lettres de l'alphabet sont pour le discours. Avant qu'on eût inventé les signes pour ces deux langues, on ne pouvoit écrire ni le chant ni le discours; il falloit les imprimer dans la mémoire à force de les répéter. L'invention des notes de musique fait que le chant peut être écrit avec la même facilité que le discours. Souvent on confond la note avec le ton qu'elle désigne. Les Grecs, et d'après eux les Romains, désignoient les tons par les lettres de l'alphabet, qu'ils plaçoient au-dessus des syllabes du texte (*Voyez* Musique des Grecs); car dans leur musique il y avoit toujours du chant. Ces notes n'indiquoient que l'élévation plus ou moins considérable des tons, mais non pas leur durée. Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique* à l'article Notes, a donné des éclaircissemens assez étendus sur la manière dont les anciens, par le moyen de leurs lettres, ont pu indiquer tout ce qui est relatif au chant. Le P. Martini, dans le premier volume de sa *Storia della Musica*, à la page 178, a indiqué plusieurs manières d'écrire les notes au-dessus ou à côté des syllabes. Ce n'est que dans le onzième siècle de l'ère chrétienne qu'un bénédictin, Guy d'Arezzo, inventa une nouvelle

méthode de noter, qui a servi de fondement à celle qui est encore en usage ; au lieu de lettres, il se servit de points qu'il plaçoit sur différentes lignes parallèles tracées transversalement. Chaque point indiquoit un ton, et l'élévation de la ligne sur laquelle il étoit placé, désignoit l'élévation du ton dans le système. Mais les points ne différoient pas encore pour indiquer la valeur et la durée des notes. Communément on attribue à *Jean* de Muris, docteur et chanoine de Paris, d'avoir amélioré, dans la première moitié du quatorzième siècle, la méthode de Guy d'Arezzo, ce qui insensiblement a amené l'art de noter au point où il est parvenu aujourd'hui. Pour ne pas avoir besoin d'autant de lignes qu'il y a de tons dans le système, il imagina de placer des notes dans les intervalles entre les lignes, ainsi qu'on le fait encore aujourd'hui. Au lieu des points, il employa de petits quarrés auxquels il donna différentes formes, pour indiquer ainsi la différence de la durée de chaque ton. On lui attribue aussi d'avoir inventé quelques signes pour indiquer le mouvement plus ou moins lent du chant. Ces notes se trouvent encore dans tous les livres d'église qui ont plus de deux cents ans de date.

Pour que les personnes qui ne connoissent pas la musique puissent concevoir comment on peut écrire le langage non articulé des passions, il faut d'abord observer que tous les tons propres au chant ou aux instrumens, depuis le plus bas jusqu'au plus élevé, ont été, par rapport à leur élévation, divisés en cinq classes, ou cinq voix principales. On les désigne dans l'ordre de leur élévation par les noms suivans : la Contrebasse, la Basse, la Taille, la Haute-contre, et le Dessus. (*Voyez* ces mots.) Chacune de ces voix principales contient environ douze à seize tons, dont chacun n'est éloigné que d'un demi-ton de celui qui le précède et de celui qui le suit immédiatement. Lorsqu'on veut écrire une voix d'un morceau de musique, on a du papier sur lequel se trouvent des portées chacune composée de cinq lignes parallèles. C'est ce qu'on appelle un système de notes. Lorsqu'on veut écrire à-la-fois plusieurs voix qui appartiennent au même morceau de musique, on trace à des distances convenables autant de systêmes de notes qu'il y a de voix, et on les réunit par une accolade pour indiquer que les tons de tous ces systêmes de notes forment un ensemble. C'est ainsi que, pour un morceau de musique à trois voix, il faut qu'on ait trois systêmes de notes réunis par une accolade. Il s'agit alors de savoir à quelle voix appartient chaque systême. C'est ce qu'on indique par un signe particulier, placé au commencement du systême et qu'on nomme la Clef. (*Voyez* ce mot.) Ces cinq lignes et quatre intervalles doivent servir pour y indiquer plus de neuf tons. Au moyen de deux signes particuliers, ♯ et ♭, qu'on place immédiatement après la clef et qu'on répète au commencement de chaque portée, on est en état de donner à chaque note un demi-ton de plus ou de moins d'élévation, de sorte que sur chaque ligne et dans chaque intervalle on peut indiquer trois tons différens. Lorsqu'une voix dépasse ou reste au-dessous du systême de notes, on trace de petites lignes pour ces cas particuliers. Par ces différens moyens, chaque suite de tons qui doivent être employés dans la musique, peut être indiquée avec clarté et précision d'après l'élévation de chaque ton. La valeur des notes, ou leur durée relativement au mouvement plus ou moins accéléré du morceau de musique, est indiquée par la forme des notes, qui varie selon que le ton qu'elle désigne doit être soutenu pendant

une ou plusieurs mesures, ou une demi-mesure, le quart, le huitième, le seizième ou le trente-deuxième d'une mesure. Une note blanche sans queue indique un ton qui doit être soutenu pendant une mesure entière ; lorsqu'elle a une queue, elle n'est soutenue que pendant une demi-mesure. Une note noire a la valeur d'un quart de mesure ; lorsqu'à l'extrémité de sa queue il y a encore un crochet, c'est un huitième de mesure ; deux crochets indiquent le seizième, et trois crochets le trente-deuxième d'une mesure. Une note à côté de laquelle il y a un point, indique une durée de moitié plus longue que celle de la même note sans le point. La mesure est indiquée par des signes particuliers, et le mouvement par des mots qu'on écrit en tête du morceau de musique. Plusieurs autres signes enfin indiquent les roulades, les cadences, les notes qu'il faut traîner ou celles qu'il faut pour ainsi dire prononcer isolément, etc.

Les notes dont on fait usage aujourd'hui offrent la plus grande facilité pour rendre tout morceau de musique presque d'après toutes ses qualités particulières, de sorte que probablement il n'y aura guère à y corriger. Rousseau trouve que la manière actuelle de noter est trop longue, trop embrouillée, et il en propose une autre qui à la vérité est plus expéditive, mais qui a le défaut de se présenter aux yeux avec beaucoup moins de clarté et de netteté que la méthode ordinaire; et qu'elle fatigue trop les yeux, sur-tout lorsque plusieurs voix sont écrites l'une au-dessus de l'autre. Malgré cela il y a encore beaucoup de détails relatifs à la mesure exacte du mouvement et à l'exécution des morceaux de musique, qu'on n'a pas encore imaginé d'indiquer par des signes particuliers, mais qu'on laisse au gré du musicien qui exécute, et au goût duquel on doit nécessairement les abandonner ; car lors même que tout ce qui concerne l'exécution d'un morceau de musique seroit déterminé de la manière la plus scrupuleuse, le musicien qui ne se distingueroit pas par son goût et des connoissances musicales, exécuteroit toujours fort mal. La nouvelle méthode de noter de Rousseau dont il est question dans cet article, a été développée dans son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lu à l'Académie des Sciences en 1742, et dans sa *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, 1743, in-12, insérés l'un et l'autre dans le seizième volume de ses Œuvres, ainsi que sa *Lettre à M. Burney*, dans laquelle il propose encore une autre méthode. Sur les signes de musique en général, on peut consulter : *Giov.-Fr.* BECCATELLI, *Parere sopra il uso moderno di praticar nella musica questo segno ♮ detto ♭ quadro*, inséré dans le troisième volume des *Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, p. 429, Venet., 1726, in-8°. — *Marc.-Dieteric.* BRANDIS, *Musica signatoria ;* Lipsiæ, 1631, in-12. — *Fr.* ROBERTS, *Discourse concerning the musical notes of the trumpets and trumpet marine, and of the defects of the same*, dans le dix-septième volume des *Philosophical transactions*, n°. 195, page 559. — Dans ses *Nouveaux élémens du chant*, Paris, 1677, le P. SOUHAITY propose une méthode de noter, qui a quelque ressemblance avec celle de Rousseau. — *Jean-Franç.* DE LA FOND, *A new system of music both theoretical and practical, and yet not mathematical ;* Londres, 1725, in-8°. — DE MOTZ, *Méthode de musique selon un nouveau systême très-court, très-facile, etc. ;* Paris, 1728, in-8°. — *Séb.* BROSSARD, *Lettre en forme de dissertation à M. de Motz sur la nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique ;* Paris, 1729,

in-4°. — Du Mas, *l'Art de la musique enseigné et pratiqué sur la nouvelle méthode du bureau typographique, établi par une seule clef, un seul ton, un seul temps, un seul signe de mesure;* Paris, 1753, in-4°. Le même auteur publia encore: *l'Art de transposer toutes sortes de musique, sans être obligé de connoître ni le temps, ni le mode;* Paris, 1711. — Colizzi, *Lotto musical, ou direction facile pour apprendre en s'amusant à connoître les différens caractères de musique;* Haye, 1787. — Mercier, *Méthode pour apprendre à lire sur toutes les clefs;* Paris, 1787.

Les ouvrages suivans traitent de l'histoire des signes de musique: *Joh.* Nicolaï, *Tractatus de siglis veterum omnibus*, Lugd. Bat., 1703, in-4°., le dix-huitième chapitre est intitulé: *De siglis musicis et notis.* — *Jac.* Tevo, dans son *Musico testore*, Venise, 1706, in-4°., parle, dans le septième chapitre de la seconde partie, de l'invention des caractères de musique. — Le troisième chapitre du cinquième livre de la *Palæographia græca* de Dom Montfaucon est intitulé: *De notis musicis tam veteribus quam recentioribus.* — Le *Lexicon diplomaticum* de *Jean-Louis* Walther, Ulm, 1756, in-fol., contient les différens caractères de musique du moyen âge depuis le onzième siècle. — *Pierre-Simon* Fournier, *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique;* Paris, 1765, in-4°. — Gando, *Observations sur le Traité historique et critique, etc.* de M. Fournier; Berne, 1766, in-4°. — Adlung, dans les paragraphes 57 à 60 de son *Introduction à l'érudition musicale*, donne beaucoup de détails sur cette matière, ainsi que Lessing dans ses *Collectanea*, à l'article *Octavius Petruccius.* On doit encore citer, *Description de la pate ou de l'instrument qui sert à régler le papier de musique*, dans le neuvième volume des *Mémoires de l'Académie des Sciences de Paris*, page 439, et l'*Art gammographique* de Vausenville; Paris, 1784, in-8°.

Notes de Gout, Petites notes. *Voy.* Broderies.

Noter, c'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage. Il y a dans la manière de noter la musique une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi notée bien plus facile à exécuter.

Novembre. Ausone donne à ce mois le caractère et les symboles qui conviennent à un prêtre d'Isis, parce qu'aux calendes de novembre on célébroit les fêtes de cette déesse. Il est habillé de toile de lin, sa tête est chauve ou rasée, il s'appuie contre un autel sur lequel est une tête de chevreuil, animal qu'on sacrifioit à Isis, et il tient un sistre à la main. Les Iconologistes modernes ont bizarrement multiplié ses attributs, ils l'ont représenté vêtu de couleur de feuille morte, et couronné d'une branche d'olivier; d'une main il s'appuie sur le signe du sagittaire, soit à raison de la disposition des étoiles ou des pluies et des grêles qui fondent sur la terre, soit à cause de la chasse, dernier amusement de la saison, comme l'enfant qui bat du chanvre en marque les dernières occupations; de l'autre main, il tient une corne d'abondance, d'où sortent diverses racines, dernier présent que nous fait la nature.

Noué; ce mot se dit, en peinture, des figures et des couleurs qui ont entr'elles une belle liaison et une savante disposition.

Nourri; on dit, un tableau bien nourri de couleurs, bien empaté

(*V.* ce mot). Nourri, se prend toujours en bonne part; il se dit aussi des membres d'une figure, qui sont mâles, plutôt gras que maigres, plus gros que petits. On le dit encore dans la gravure et le dessin, des tailles et des traits larges et apparens.

NOURRIR les sons; c'est, non-seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre, avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons nourris, d'autres les veulent détachés et marqués seulement du bout de l'archet.

NOUVEAU; les objets tout-à-fait connus, quelle que soit leur nature, sont peu propres à attirer l'attention; on se contente d'y jeter un coup d'œil, il suffit même de se les rappeler. Les sensations, lorsqu'on y est habitué, perdent infiniment de leur force. Mais ce qui est nouveau, attire l'attention; un regard ne suffit pas; il faut nécessairement s'y arrêter, examiner une partie après l'autre. Mais il est nécessaire de combiner, dans les ouvrages de goût, le nouveau avec ce qui est connu et ordinaire; non pas pour qu'on soit surpris et étonné, comme le prétendent quelques auteurs, car nous ne voulons pas toujours être surpris, mais parce que c'est un moyen nécessaire d'attirer l'attention, sans laquelle il n'est pas possible de sentir toute la force d'un ouvrage. L'artiste doit avoir toujours son but devant les yeux, et songer constamment à attirer suffisamment l'attention. En examinant avec attention les ouvrages des bons maîtres, on s'appercevra facilement des nombreux moyens qu'un artiste habile peut avoir pour être neuf. Un compositeur de musique peut donner à un morceau de musique très-connu, un air de nouveauté, par une nouvelle harmonie. Il est facile au peintre de traiter une histoire d'une manière nouvelle, en choisissant un autre moment de l'action que ses prédécesseurs, ou en représentant l'action principale, avec d'autres accessoires, ou d'une manière plus simple, ou sous un autre point de vue. On peut consulter sur ce sujet : le sixième chapitre du premier volume des *Elements of Criticism*, par HOME; la dix-neuvième des *Leçons* de PRIESTLEY; trois Dissertations d'*Aug. Fred.* BOECK, intitulées : *De eo quod rei novitas in animis hominum efficit*; Tubing. 1781-1783, in-4°., et un *Supplément*, en 1786, in-4°. — Sous le rapport du jardinage, ce sujet a été traité par M. HIRSCHFELD, dans sa *Théorie du jardinage*. Voy. aussi SULTZER, dans sa *Theorie der schœnen Künste*, art. NEU.

NOYAU, désigne, en sculpture, le fond brut et grossier sur lequel on applique le plâtre et le stuc, pour former une figure ou un groupe; c'est proprement une ébauche. On dit encore, dans le même sens, l'*ame* ou le *milieu* du moule d'une figure.

NOYER; c'est mélanger les couleurs, marier les tons, fondre les teintes, les unir entr'elles par des passages insensibles. Cependant des maîtres que l'on compte, à juste titre, au nombre des grands coloristes, ont négligé de noyer leurs teintes, et se sont contentés de les placer les unes à côté des autres : c'étoit la pratique de Rubens, et quelquefois Rembrandt a poussé si loin ce procédé, que ses ouvrages vus de près, ne semblent que des ébauches grossières. Mais les artistes qui ont adopté cette manière vouloient que leurs tableaux ne fussent regardés que d'une distance convenable, parce que l'air interposé entre l'œil du spectateur et

le tableau, en noie les teintes encore plus parfaitement que ne pourroit faire le pinceau. Les couleurs n'ont donc pas besoin d'être noyées dans les ouvrages faits pour être placés à une certaine hauteur, mais elles doivent l'être davantage dans les petits tableaux de chevalet. Quant aux peintures en miniature ou au pastel, comme elles ont toujours plus de sécheresse que celles à l'huile, on les couvre d'une glace de crystal, afin d'en attendrir, pour ainsi parler, toutes les parties, et de les voir mieux ensemble. Un petit portrait peint en émail n'a pas besoin de ce secours, parce que les couleurs étant fondues au feu, elles acquièrent cette parfaite union qu'on tâche de donner aux autres peintures, soit par le travail, soit par le maniment du pinceau, soit par les vernis ou par le secours du verre, soit encore en s'aidant de l'air qu'on interpose, comme je viens de le dire, entre l'œil et l'objet, par le moyen des différentes distances.

Nsambi; c'est une espèce de guitare en usage au Congo, et avec laquelle les nègres accompagnent souvent leurs chansons d'amour. Les cordes de cet instrument sont de fils de palmiers. On joue dessus avec les deux pouces, et le joueur le tient sur sa poitrine. Le son, quoique grave, est assez mélodieux.

Nuages. Dans l'antiquité, les figures célestes et aëriennes étoient ordinairement représentées avec des ailes. On n'a pas encore découvert de monumens qui prouvent que les anciens se servissent de nuages pour soutenir leurs divinités vaguant dans les airs. Les artistes modernes en offrent au contraire de fréquens exemples. *Voy.* Marche.

Nuance; ce terme appartient plus à la langue commune qu'à celle des arts; on dit des couleurs d'une étoffe, de son dessin, de ses fleurs, de ses rayures, qu'ils sont bien nuancés. Cependant l'idée que ce mot exprime n'est rien moins qu'étranger à la peinture; on peut, dans le clair-obscur, suivre des nuances insensibles et graduées depuis le plus grand clair jusqu'à la demi-teinte, etc. On observe de même dans la couleur, des nuances douces et insensibles qui conduisent graduellement d'une teinte à l'autre: mais les peintres se servent plus volontiers du mot *passage*.

Nucleus. *Voy.* Chemin.

Nud. Dans le sens rigoureux et absolu, le *nud* d'une figure désigne les endroits du corps qui ne sont pas couverts. Mais lorsqu'on dit, *cet artiste ne connoît pas assez le nud; sous cette draperie, on n'entrevoit pas, on ne sent pas assez le nud*, ces manières de parler ont rapport à la correction du dessin. Les vêtemens doivent recevoir leurs principales formes de celles des parties du corps qu'ils couvrent. L'étude du nud est donc indispensable, et le mannequin, loin de suppléer à la nature, trompe et égare souvent l'artiste. On ne doit jamais peindre une figure drapée sans l'avoir dessinée nue; car une draperie pour être bien faite, doit suivre le nud de la figure. *Etudier, dessiner, indiquer, prononcer* le nud, sont des expressions usitées.

Nudité; sous le rapport de l'art, ce mot ne présente à l'esprit rien de contraire à la Décence. (*V.* ce mot.) La nudité absolue fut introduite dans la représentation des figures, soit par l'étude et l'amour du beau, soit par le desir de retracer des idées symboliques. Nécessairement elle n'a pu faire partie du costume ordinaire chez les nations qui ont connu l'art du dessin, et où, dès-lors, la civilisation avoit dû répandre quelques sentimens de décence et d'honnêteté. On a dit costume ordinaire, car la diversité des usages, des climats et des religions y a introduit, toléré, permis plus

ou moins la nudité, sur-tout dans le sexe viril. Il faut cependant avouer, qu'en général, la peinture et la sculpture ont fleuri beaucoup plus chez les peuples qui se sont astreints à une décence moins rigoureuse dans ces deux arts. La nudité des formes ne convient qu'à la simple représentation de la beauté, qui, dans celles des divinités, doit être subordonnée à l'expression de la dignité. Il paroît que les Grecs ont connu cette loi de convenance à l'égard de leurs déesses; car, à proprement parler, ils n'ont représenté entièrement sans voile que Vénus et les Graces. Du reste, quantité de monumens nous offrent les dieux dans une entière nudité. Néanmoins Jupiter est presque toujours à moitié drapé, et ce n'est que rarement qu'on le voit entièrement nud.

Une convenance particulière au costume héroïque permettoit, ou plutôt exigeoit que les guerriers des temps mythologiques fussent tout-à-fait nuds ou légèrement vêtus. Ainsi les Grecs, aux prises avec les Amazones; les Argonautes, les guerriers qui combattirent sous les murs de Thèbes et au siége de Troie, sont ordinairement nuds. Quelques monumens donnent toutefois aux guerriers une tunique courte, attachée sur l'épaule droite. C'est d'après ces différens exemples que M. David a peint, dans son tableau des Sabines, Romulus absolument nud, et Tatius légèrement drapé. Pour répondre aux reproches qu'on lui a faits à cet égard, cet artiste rappelle en sa faveur le Phocion du Musée Napoléon, l'Achille de la villa Borghèse, à Rome; le vase appelé de Médicis, à Versailles, sur lequel Achille et d'autres guerriers sont nuds; Hippolyte partant pour la chasse, sujet gravé pl. 15 du tome III des *Peintures d'Herculanum*, etc. On sait d'ailleurs que différens morceaux antiques nous offrent tout nuds ou légèrement drapés, Pâris, Endymion, Narcisse, etc. les Athlètes ou Gladiateurs, les Faunes, les Satyres; tout ainsi confirme l'usage reçu parmi les peintres, les statuaires et les poètes de l'antiquité, de représenter nuds les dieux, les héros, et généralement les hommes qu'ils vouloient illustrer. Les philosophes, du moins les cyniques, étoient également nuds, avec un simple manteau sur l'épaule. La nudité étoit d'usage aux fêtes de Bacchus et de Pan, pour les cérémonies des lustrations et des enchantemens, dans les sacrifices à Priape et autres divinités obscènes. Les Bacchantes n'étoient figurées nues que dans l'action du délire et de la fureur, ou lorsqu'elles célébroient les mystères de l'initiation.

Quant aux modernes, l'usage de la nudité a été parmi eux beaucoup plus restreint. Ils ont regardé comme inconvenant de la donner au Père éternel; aussi est-il toujours entièrement vêtu. Dans certains cas, le Christ est représenté nud, par exemple, après sa résurrection, mais par allusion sans doute à son changement d'état et à son origine céleste. En général, les anges sont nuds et ailés; ne croit-on pas retrouver en eux les génies des anciens? Les apôtres, les quatre évangélistes, les solitaires des déserts sont quelquefois peints comme les anciens philosophes, à demi-couverts d'un manteau. Mais on a cru suffisamment honorer les guerriers et les princes fameux, en leur donnant le costume des généraux romains; c'est ainsi que la flatterie avoit représenté Louis XV à cheval sur la place de son nom, à Paris et ailleurs.

Nudités; on appelle ainsi les figures absolument nues. La Vénus de Médicis, que possède le Musée Napoléon, et dont la copie se voit dans les jardins de Versailles, est une nudité admirable pour l'élégance et le beau fini.

Nuit, se dit en peinture, des tableaux dont la scène n'est éclairée ni par le soleil ni par la lumière du jour, mais seulement d'une manière imparfaite par la clarté de la lune, ou par quelque lumière accidentelle, telle que celle des flambeaux et des torches. Dans les tableaux de nuit, les endroits qui ne sont pas frappés immédiatement par la lumière, ne sont pas éclairés par des reflets sensibles, si ce n'est lorsqu'ils sont placés près de la lumière. Toutes les couleurs propres, dont le ton provient de la lumière naturelle du jour, ou de celle du soleil, se perdent dans une scène de nuit, où toutes les couleurs changent. Tout y prend le ton de la lumière artificielle, qui est tantôt rougeâtre, tantôt jaune, tantôt bleuâtre, suivant la nature des matières avec lesquelles on entretient la flamme. C'est pourquoi les tableaux de nuit ne flattent jamais par le charme des couleurs, autant qu'une autre représentation, et contentent peu celui qui aime la beauté des couleurs. Le Corrège a fait un beau tableau en ce genre, qu'on appelle la *Nuit de Correggio*. La galerie de Dusseldorf possède d'excellentes scènes de nuit, par Schalk : ces tableaux ne laissent rien à desirer sous le rapport de la richesse des couleurs et sous celui de leur harmonie. Lairesse, dans le dix-huitième et dix-neuvième chapitres du cinquième livre de son *Grand livre des Peintres*, a donné de bons conseils sur l'exécution des tableaux de nuit. *V.* Lune.

Nuit. A ce que j'ai dit dans mon *Dictionn. Mythologique*, sur les différentes manières allégoriques dont les anciens et les modernes ont représenté la nuit, j'ajoute que Rubens, dans la galerie du Luxembourg, l'a figurée par une femme qui a des ailes de chauve-souris, et un grand manteau noir parsemé d'étoiles, dont elle couvre la reine Marie de Médicis. Mignard, dans un des plafonds du château de Versailles, l'a peinte à la manière antique, tenant entre ses bras deux enfans endormis, les Songes ou le Sommeil et la Mort, et vêtue d'une robe parsemée d'étoiles. Il lui a donné un manteau bleu, de grandes ailes et une couronne de pavots. Enfin, au salon de 1763, un tableau de M. Lagrénée offrit la Nuit couverte d'un vêtement sombre, et fuyant la lumière que répandent l'aurore et le jour.

Numida meleagris. *V.* Pintade.

Numidicum marmor. *V.* Marbre.

Nunnie ; c'étoit, chez les Grecs, la chanson particulière aux nourrices.

Numismatique ; ce mot désigne la science qui a pour objet l'étude des monnoies, principalement de celles frappées par les anciens Grecs et par les Romains. Le mot numismatique est dérivé du mot grec *nomisma*, ou du latin *nummus*, qui signifie *monnoie* et *médaille*. On appelle *monnoies* des pièces de métal auxquelles l'autorité publique a empreint différens signes pour indiquer leur poids et leur valeur, afin qu'elles servissent à l'acquisition des choses nécessaires à la vie, et qu'elles facilitassent le commerce, qui sans ce moyen d'échange, seroit trop difficile. Par le mot *médaille*, on entend des pièces de métal semblables à des monnoies, mais qui ne sont pas destinées à avoir cours, et qu'on a frappées et distribuées pour consacrer la mémoire de quelqu'événement important. On est aussi convenu d'appeler médailles toutes les pièces de monnoie qui nous sont restées des anciens. La numismatique se partage comme l'histoire ; la numismatique ancienne finit avec l'empire d'Occident ; la numismatique du moyen âge commence

avec Charles-Magne ; la numismatique moderne à la renaissance des lettres.

Le premier usage qu'on fit du metal pour servir dans le commerce, comme moyen d'échange, fut de le donner au poids. D'abord ces pièces étoient informes et taillées grossièrement, mais on y imprima ensuite une marque qui en indiquoit à-la-fois le poids et la valeur. On trouve souvent dans les anciens auteurs, qu'ils font mention de monnoies de cuir, qu'ils appellent en grec *skytinoi*, en latin *scortei*, quelques-uns ont assuré que les Carthaginois en faisoient usage ; Sénèque rapporte la même chose des Spartiates, et Suidas des Romains. Sénèque ajoute que ces monnoies avoient un type ; Isidore dit que c'étoit l'image de quelque divinité. Cédrenus prétend que les Romains ont fait usage de monnoies de bois. Suidas dit qu'ils se sont servi de monnoies de coquilles, qu'ils appeloient *ostrakinous ;* quelques peuples de la côte d'Afrique se servent encore de la même monnoie. Chez les modernes on a vu dans des siéges et dans des cas de nécessité, donner le caractère de monnoie à du cuir, du fer, de la carte, du linge, du papier, etc. L'or, l'argent et le cuivre ont été et sont toujours la matière ordinaire des monnoies. *Voy.* Métaux, Or, Argent, Bronze, Potin, Billon, Auricalque.

Le poids est la base et le fondement de toute espèce de *monnoie*. Quant à la marque du poids et de la valeur, il paroît que la première fut composée de points ; et quant à la figure qu'on y plaça, on prétend que, dans les premiers temps, les richesses consistant en bestiaux, comme bœufs, moutons et autres, on y fit imprimer leurs figures et leurs têtes. Les peuples y ont fait ensuite graver les marques de leur origine, les événemens les plus considérables arrivés dans leurs Etats ; et enfin les princes y ont ajouté avec leurs effigies ou leurs armes, des monumens de leur piété, de leur religion, de leur grandeur et de leurs conquêtes. *V.* Types.

J'ai parlé ailleurs de la grandeur des monnoies. (*Voy.* Modules, Médaillon.) La forme est ronde, ovale, carrée, triangulaire, longue, ou par filets, comme étoient autrefois les oboles, et comme sont à présent les larins des Indes. Le nom est tiré de la figure empreinte, ou de la valeur, ou du lieu de la fabrication, ou du poids, ou du nom du prince, ou de la matière, ou enfin de quelqu'autre sujet. La légende est l'inscription gravée autour de la figure, près du bord, ou dans le milieu de la pièce, (j'en ai parlé avec étendue au mot Légende). Le *millésime* ou l'année de la fabrication de la pièce, autrefois étoit exprimé par le nom du souverain ou des magistrats qui présidoient à la fabrication. Le lieu de la fabrication est désigné à présent en France par les lettres de l'alphabet, et l'étoit autrefois par le nom des villes ou par celui des monétaires ou des ducs et des comtes. Les marques du graveur et du directeur sont appelées *différent ;* enfin le *point secret* est aujourd'hui en France une lettre de l'alphabet, qu'on supplée à un petit trait autrefois placé sous quelque lettre de la légende, afin de désigner le lieu de la fabrication.

Les anciens estimoient que la monnoie étoit une chose vénérable, ils lui attribuoient même quelque vertu ; et en effet, ils la portoient au col comme talisman, mais souvent aussi comme joyaux ; de-là vient que l'on trouve tant de pièces anciennes percées par les bords ; ils la faisoient fabriquer dans leurs temples en présence d'une déesse qui présidoit à l'ouvrage, ou bien ils érigeoient des autels au milieu des fabriques. Les empereurs ro-

mains lui ont donné le nom de sacrée (*Voy.* mon *Dictionn. Mytholog.* au mot Moneta). Ils ont été même religieux, à cet égard, au point de défendre, sous des peines très-rigoureuses, la refonte des monnoies de leurs prédécesseurs; et lorsque le temps, les guerres et d'autres accidèns avoient consumé celles qui représentoient quelques actions de piété ou de valeur, ils les faisoient refrapper, pour en rétablir et perpétuer la mémoire. *Voy.* Restitution.

Il est impossible de dire où, quand, et par qui l'art du *monnoyage* fut inventé, puis établi chez les différens peuples. Selon plusieurs passages des anciens, entr'autres d'Hérodote, l'invention du monnoyage est due à Phidon, roi d'Argos, mais il est faux qu'on possède encore une médaille de ce prince. Quoi qu'il en soit, la monnoie, dans ses commencemens, de quelque métal ou matière qu'elle ait été composée, a eu le sort de toutes les nouvelles inventions, et ce n'est que successivement qu'elle est parvenue à l'état où nous la voyons en Europe; les trois autres parties du monde retiennent encore presque toutes quelque chose de l'ancienne institution des monnoies, dans celles qui se fabriquent chez elles.

L'étude des médailles est d'une nécessité indispensable, non-seulement à l'archæologue, mais à tout homme qui veut avoir une connoissance parfaite des beaux-arts. Elles indiquent le nom de provinces, de villes, de municipes, dont sans elles on ignoreroit l'existence; elles servent à déterminer leur position; elles nous retracent les images de plusieurs lieux célèbres. On y trouve, non-seulement des représentations réelles ou allégoriques des événemens; mais elles en fixent l'époque d'une manière certaine; par elles nous suivons dans une série non interrompue l'histoire de plusieurs rois, qui n'ont point eu d'historiens. On peut connoître par elles différens procédés métallurgiques, les divers alliages, la méthode de dorer, d'argenter et de plaquer, des anciens; les métaux dont ils faisoient usage, les mines d'où ils les tiroient; les poids et les mesures des Grecs et des Romains, et les divers changemens introduits dans la manière de compter; les noms et les titres des différens magistrats, des différens princes et leurs portraits fidèles. Nous y voyons les différentes divinités avec des attributs et des surnoms singuliers; les ustensiles et les cérémonies de leur culte; le costume des prêtres; enfin tout ce qui a rapport aux usages civils, religieux et militaires. Les médailles peuvent également servir spécialement à l'histoire de l'art. On y trouve la représentation de plusieurs monumens célèbres; tels que l'Hercule Farnèse, la Vénus de Cnide, etc. On y peut suivre, comme sur les pierres gravées et les statues, les époques des différens styles, prendre une idée des progrès de l'art chez les peuples les plus civilisés, et de son état chez les peuples barbares. Les médailles sont d'un grand secours pour la philologie et pour l'explication des auteurs classiques grecs ou latins. On y retrouve tout ce qui est figuré sur les autres monumens, et l'on peut dire que c'est dans la numismatique qu'est concentrée toute la connoissance de l'antiquité. On y trouve aussi des modèles d'allégories ingénieuses qui peuvent recevoir une heureuse application.

Les médailles donnent des leçons de morale par les symboles qu'elles nous présentent. Les princes sont souvent figurés sous l'emblême de la Piété, de la Justice, de la Clémence, de la Fidélité, de la Cons-

tance, de la Tempérance, de la Libéralité, de la Providence ; les femmes, sous ceux de la Piété, de la Fécondité, de la Pudeur, de la Concorde. Si ces vertus n'ont pas toujours été pratiquées par elles, on voit du moins qu'on n'a pu offrir ces personnages à la vénération des hommes, qu'en prétendant qu'ils les avoient possédées. La Concorde indique aux princes qu'ils doivent mettre fin à ces guerres cruelles qui font le malheur des citoyens pour satisfaire leur ambition particulière. Ces mots, l'*espérance publique*, la *fidélité publique*, *siècle d'or*, *Rome renaissante*, rappellent des souvenirs douloureux, si on les trouve sur des médailles des princes qui ont fait le malheur des hommes ; des souvenirs touchans, si on les lit sur les pièces de ceux qui se sont occupés de les rendre heureux. C'est assurément un cours de morale que la vue des portraits des hommes célèbres, dont nous devons fuir les vices ou imiter les vertus.

On trouve dans l'antiquité des témoignages que quelques amateurs colligeoient des médailles, mais seulement par curiosité ; les objets qui en forment les types étoient trop familiers alors pour devenir des sujets d'étude. Pétrarque est le premier qui paroît s'en être occupé. Il en envoya une collection à Charles IV, avec une vie des hommes illustres. Il lui propose comme sujet d'imitation les grands princes représentés sur ces monnoies, dont il ne se seroit détaché pour aucun autre que lui. Alphonse, roi d'Aragon, Antoine, cardinal de Saint-Marc, les Médicis, Mathias Corvinus, roi de Hongrie, firent alors d'amples collections de médailles. Mais aucun auteur n'avoit encore écrit sur les médailles. Angelus Politianus, dans ses *Miscellanea*, imprimés en 1490, cite plusieurs médailles de la collection des Médicis. Quelques années après, *Jean* HUTICHIUS publia une vie des empereurs, accompagnée de leurs médailles ; ce traité, imprimé en 1528, fut réimprimé en 1534 et en 1537 ; cet ouvrage est le premier dans ce genre. DUCHOUL orna ensuite son *Traité de la Religion des Romains* de beaucoup de médailles qui lui appartenoient. *Enea* VICO, *Antonio* AGOSTINO, LEPOIS et quelques autres, écrivirent des Traités sur les médailles ; le goût de ce genre de curiosité se répandit par-tout ; leur étude devint à la mode. Alors un grand nombre d'hommes d'un mérite distingué en firent l'objet chéri de leurs occupations journalières ; les uns entreprirent, pour en rapporter de nouvelles, des voyages périlleux et difficiles, d'autres en formèrent des collections, et beaucoup d'écrivains distingués employèrent leurs veilles à les classer et à en donner des explications. Cette étude est encore en honneur en Italie et dans différentes contrées du nord de l'Europe ; elle a été cultivée en France avec beaucoup de succès par PATIN, SEGUIN, VAILLANT, DE BOZE, PELLERIN, BARTHÉLEMY, etc. ; elle y est aujourd'hui très-négligée.

Je n'entrerai pas ici dans le détail des ouvrages nombreux qui traitent des médailles, et qui composent la bibliothèque numismatique ; quelques auteurs ont pris le soin d'en rédiger le catalogue. LABBE et FABRICIUS en avoient indiqué quelques-uns dans leurs bibliothèques archæologiques. BANDURI a composé une *Bibliothèque numismatique ;* un ouvrage plus complet sur cette matière est celui de HIRSCH avec le même titre. LIPSIUS a publié, à Léipsick 1801, in-8°., une *Bibliotheca numaria*, très-étendue, qui contient l'indication de tous les auteurs qui ont écrit sur la numismatique jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. On trouve encore l'indication de plusieurs traités sur les

médailles dans la bibliothèque des beaux-arts de M. DE MURR, dans le Dictionnaire des beaux-arts de SULTZER, et dans le catalogue des auteurs cités par M. OBERLIN, dans son *Orbis antiquus*. ECKHEL, dans le premier volume de sa *Doctrina nummorum*, a donné le titre des principaux ouvrages sur la numismatique, avec de courts jugemens.

On a sur les médailles un assez grand nombre de Traités élémentaires. *Enea* VICO donna le premier, en 1548, des *Discours sur les médailles*, il fut bientôt imité par *Antoine* AUGUSTIN et par *Antoine* LEPOIS. Ces ouvrages avoient le défaut d'une méthode confuse et d'une forme pédantesque. *Charles* PATIN, fils du célèbre GUI PATIN, publia en 1695, son *Introduction à la science des médailles*, ouvrage écrit avec simplicité et avec précision. Le jésuite JOBERT donna en 1692 sa *Science des médailles*, ouvrage rempli d'erreurs, dans lequel il a adopté toutes les rêveries du père Hardouin. BIMARD DE LA BASTIE en a donné une édition corrigée et rectifiée par lui. FROELICH a publié en 1758, une *Notice élémentaire sur les médailles*, dans laquelle il y a quelques erreurs, mais beaucoup de choses utiles; l'ouvrage d'HANTHALER, intitulé: *Exercices sur les médailles*, et la *Science des médailles*, par MANGEART, doivent plutôt être regardés comme des traités d'antiquités appuyés sur les médailles, que comme des élémens de numismatique. Un des traités les plus curieux est celui de SPANHEIM sur l'*Excellence et l'usage des médailles*; mais il est composé de deux énormes in-folio, dans lesquels il y a beaucoup de choses étrangères à la numismatique. M. MONALDINI a publié en 1772, à Rome, des *Institutions numismatiques* qui sont bien préférables à l'ouvrage du père Jobert. M. *Jean* PINCKERTON a donné un *Essai sur les médailles* en deux volumes; il est écrit avec agrément. Le célèbre ECKHEL a donné deux ouvrages élémentaires, l'un en un petit volume à l'usage de ses disciples; l'autre, en huit volumes in-4°., est un chef-d'œuvre par l'ordre qu'il a mis dans les matières, et par la justesse des observations. J'ai moi-même donné une *Introduction à l'étude des médailles*, mais elle est beaucoup trop abrégée. On doit regretter que le savant Barthélemy n'ait pas continué sa *Palæographie numismatique*, dont il n'a donné qu'un essai; il eût fait faire de grands progrès à la science des médailles. Après ces ouvrages analytiques, j'en citerai deux alphabétiques. L'un est le Dictionnaire de GUSSÈME, qui est peu utile; l'autre celui de RASCHE; ce dernier sera un monument impérissable de ce que peut exécuter un homme instruit, patient et laborieux. On trouve encore quelques notices sur les médailles dans les traités généraux d'Archæologie d'ERNESTI et de CHRIST. On en a plusieurs sur le projet d'un trésor général des médailles. MORELL l'avoit entrepris, et il est malheureux qu'il ne se puisse exécuter. L'ouvrage le plus complet en ce genre est celui de GESSNER.

Les médailles et les monnoies ont eu différens noms chez les anciens et chez les modernes. Les Grecs les nommoient *argyrion*, argent, parce que les monnoies d'argent étoient les plus anciennes ou les plus communes; *chréma*, parce qu'on peut avec elles posséder tous les autres biens; *nomisma*, du mot *nomos*, loi, parce que leur valeur étoit déterminée par les lois. Les Latins les nommoient *pecunia*, parce que leurs premiers types ont été des bestiaux, symbole du commerce par échange; *nummus*, *numisma*, dérivent du mot grec *nomisma*; et *moneta*, parce

qu'on frappoit les pièces de monnoie dans le temple de Junon l'Avertisseuse, *Juno moneta*. Ce nom fut ensuite donné aux pièces de métal aussi bien qu'à l'atelier où on les fabriquoit. (*Voyez* mon *Dictionn. mythologique*, au mot MONETA.) Le mot *médaille* a été introduit par les Italiens, qui se sont les premiers occupés de la numismatique, et qui appeloient ces pièces *medaglie*, *medaglioni*, du mot grec *métallon*. On a nommé médailles les pièces d'un volume extraordinaire. (*Voy.* MÉDAILLON.) Outre ces noms, les monnoies en ont encore reçu d'autres. D'après leurs types, quelques-unes ont été appelées des *tortues*, des *bœufs*, des *sagittaires*, des CISTOPHORES (*V.* ce mot), des *biges*, des *quadriges*, des *ratites*, etc.; ce dernier nom est donné aux médailles consulaires très-anciennes qui portent pour type une proue de vaisseau, en latin *ratis*. D'autres ont reçu le nom du lieu où elles étoient frappées, tels sont les *æginiens*, les *cyzicéniens*, les *phocéens*, *etc.*; ou bien du nom de celui qui les faisoit frapper, tels sont les *crœsiens*, les *philippes*, les DARIQUES (*V.* ce mot), les *valériens*, etc. etc.; d'autres ont été nommées d'après leur forme, comme les monnoies *sciées* ou *serrati*, ou en coupe, *scyphati*, etc.; soit enfin de leur valeur et de leur poids, comme le *sicle* des Hébreux; la *drachme*, le *didrachme*, l'*obole*, le *diobole*, l'*hémiobole*, des Grecs; l'*as*, le *sextans*, l'*once*, le *quinaire*, le DENIER (*Voy.* ce mot) et le *sesterce* des Romains.

La fabrication des médailles antiques se faisoit de deux manières; on les couloit ou on les frappoit. D'autres étoient d'abord coulées et frappées ensuite. C'est de la fusion, que le nom de *flatuarius* a été donné aux monétaires dans un marbre cité par Gruter: Marcus Vulpius y est appelé *flatuarius auri et argenti monetar*. On lit dans une autre inscription ces mots: *Malleatores monetæ cæsaris*. Enfin, sur la plupart des monnoies qui représentent les triumvirs monétaires, on lit *Auro*, *Argento*, *Æri*, *Flando*, *Feriundo*. Les médailles les plus anciennes portent des preuves évidentes de la fusion. On les appelle *æs grave*. Les premières monnoies de Rome et des villes de l'Italie sont trop épaisses pour avoir été frappées; le marteau n'auroit pas pu produire un relief si saillant. Les monnoies d'Ægypte, celles de potin, ont été fondues. Enfin on voit sur plusieurs les inégalités produites par la fonte; mais la rouille, le vernis antique, les cavités formées par les sels de la terre, empêchent souvent que ces signes soient suffisamment évidens. Les coins pour frapper les médailles sont deux pièces d'acier, qui ont chacune un côté de la médaille gravé en creux. Si on les faisoit agir sans précaution sur le flan, il en résulteroit des dérangemens. On adapte autour un cercle de fer appelé virole, qui serre le flan et les deux coins. On ne met pas de virole aux jetons, mais bien aux médailles qui demandent plusieurs coups de balancier. Les anciens frappoient avec le marteau; les modernes et peut-être aussi les anciens avec le mouton. Il n'y a pas plus de deux cents ans que l'on fait usage du balancier (*V.* MOUTON et MONNOYAGE). Sur la fabrication des médailles antiques, on peut consulter les *Prolegomènes* d'ECKHEL; BARTHELEMY, *Essai d'une palæographie numismatique*. Les médailles se fabriquoient en les fondant et en les frappant; *Auro*, *Argento*, *Æri*, *Flando*, *Feriundo*. Les monnoies des anciens ont donc été seulement fondues, ou fondues d'abord et frappées ensuite. Les premières monnoies étoient fondues; les pièces appelées *æs grave*, ces anciens as romains le prouvent évidemment. On y voit les traces de la

fusion ; et d'ailleurs le relief est trop élevé pour être l'effet de la percussion. Passeri rapporte que l'on a trouvé en Italie des moules à fondre ces as (*Voyez* As). Les pièces de *potin*, qui ne sont pas si anciennes, sont fondues (*Voyez* Potin). Les médailles gauloises ont été fondues.

A l'usage de fondre les médailles succéda celui de les frapper; mais le premier procédé ne fut pas pour cela entièrement abandonné. On commençoit à donner par la fusion à chaque partie le relief qui lui étoit nécessaire. Voilà pourquoi des médailles frappées peuvent encore offrir des signes de la fusion. On sait d'ailleurs qu'avant de battre les pièces, on coule des lames que l'on coupe pour former les flans que l'on place entre les deux carrés d'acier qui doivent y faire l'empreinte. Ces médailles étoient donc fondues d'abord ou dans des petites fosses, ou dans des moules réunis, ainsi que le prouve cet excédent qui ne se trouve que d'un côté. L'excédent ou la *barbe* étoit ensuite coupé et limé avec plus ou moins de soin. Nous avons des médailles où on trouve encore ce bec indicateur de la fusion dans des formes. D'autres médailles ont été seulement frappées, et l'usage du marteau est attesté par une foule de preuves et de témoignages. Ces expressions *ferire*, *cudere*, *percutere*, *signare*, et les mots grecs *koptein*, *charassein*, ont évidemment rapport au marteau du monétaire. La fusion ne pourroit pas produire des types et des légendes aussi pures que celles qui se trouvent sur quelques médailles. On trouve des médailles *incuses*, c'est-à-dire, que le type en relief d'un côté est creux de l'autre, ce qui n'est quelquefois arrivé que par l'inattention de celui qui manioit le marteau (*Voy.* Incuses). Les légendes et les types quelquefois répétés sur la même médaille, ne peuvent l'avoir été que par des coups redoublés du marteau. Quelques médailles n'ont pas été placées assez précisément entre les deux carrés, et il y manque une partie du type ou de l'inscription. Ce défaut, assez rare sur les monnoies grecques, est très-fréquent sur les monnoies romaines. Les monnoies *fourrées*, c'est-à-dire, doublées d'une légère feuille d'argent, ne peuvent être l'ouvrage que du marteau (*Voy.* Fourrées). Il en est de même des médailles frappées deux fois. Les petites cavités dont le but étoit de fixer les pièces sous le coin, sont des indices du monnoyage au marteau. Les fentes occasionnées par le déchirement du flan frappé avec trop de force, en sont également la preuve.

Les instrumens du monétaire sont tous figurés sur un denier de la famille Carisia. Ces instrumens sont le creuset, le marteau et la tenaille, selon Mahudel. Eckhel appelle enclume ce que Mahudel nomme le creuset, et il regarde le forceps ou la tenaille comme un ciseau pour couper les flans et leur donner la forme orbiculaire; mais on ne trouve sur aucune monnoie la trace du ciseau. On voit de plus le bonnet de Vulcain au-dessus de l'enclume ; ce dieu est toujours représenté avec un semblable bonnet. C'est ainsi qu'il est figuré sur les médailles de Lipari et sur une pierre gravée rapportée par Lippert dans sa *Dactyliothèque*. Ici ce bonnet est entouré d'une couronne. On ne trouve aucun terme dans la langue latine pour désigner la matrice qui sert à donner l'empreinte à la pièce, et que l'on appelle en français le *carré*, le *coin* ou le *poinçon*. Il y en a plusieurs dans le cabinet de la Bibliothèque impériale (*V.* Matrix). Torremuzza prétend n'avoir jamais vu deux médailles qui parussent sortir de la même matrice. Eckhel dit

avoir vu deux tétradrachmes d'Antigone ou d'Asie exactement conformes; d'où il résulte que c'est une erreur de croire que quand deux médailles paroissent sortir de la même matrice, l'une des deux est toujours moderne. Par le mot *flando*, du verbe *flare*, il faut donc entendre le procédé de fondre les pièces pour recevoir l'empreinte; c'est de là que vient le mot français *flan*. *Feriundo* vient du mot *ferire*, et indique le procédé de frapper ces pièces avec le marteau.

On trouve sur plusieurs médailles un carré creux que l'abbé Barthelemy nomme *aire*. Cela ne se rencontre que sur les plus anciennes. Plus cette aire est creuse et informe, plus on peut assigner à la pièce une antiquité reculée. L'abbé Barthelemy a deviné le motif de ce procédé : comme dans les premiers temps de l'art monétaire la virole n'étoit pas inventée, cette aire étoit occasionnée par un coin en relief qui, en s'imprimant dans le flan, le fixoit pour recevoir l'empreinte du coin supérieur. Plus l'art se perfectionna, plus cette aire reçut une forme agréable; le carré devint moins profond et se partagea en plusieurs segmens, et quelquefois on grava au milieu un type en relief (*Voyez* AIRE). On observe aussi quelquefois sur un des côtés d'une médaille, ou sur les deux côtés à la fois, un petit trou qui occupe le centre; ce trou paroît principalement sur la plupart des médailles des Ptolémées, soit du grand, soit du petit module, et sur quelques médailles impériales des villes, jamais sur les monnoies romaines; mais toujours sur les médailles de cuivre, et point sur celles d'or et d'argent. Barthelemy, qui a expliqué avec tant de succès l'aire des médailles, attribue ce trou à la même cause. Il avoit pour but d'empêcher la pièce de bouger sous le coin. Ce savant croit que, si ce trou ne s'observe pas sur les monnoies d'or et d'argent, c'est qu'on avoit d'autres moyens pour les fixer sous le coin. Eckhel pense que cela vient de la nature différente du métal; que l'or et l'argent sont moins durs et résistent moins au marteau que le cuivre, et sur-tout celui des anciens qui étoit moins purgé des parties hétérogènes, et que c'étoit pour cela que ces pièces exigeoient moins de précaution que les autres. On peut lire sur cet objet l'excellente *Dissertation* de BARTHELEMY *sur la palæographie numismatique*, dans le tome XXIV des *Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres*; il y fait voir que les médailles qui ont des aires en creux, sont antérieures de quatre cents ans à l'ère chrétienne. Une planche curieuse accompagne cette dissertation savante. Nous possédons dans le Cabinet national plusieurs coins antiques venant des cabinets de Caylus et de Sainte-Geneviève. *Voyez* MATRIX.

On rencontre dans plusieurs cabinets des formes de terre cuite à plusieurs compartimens, propres à fondre plusieurs médailles à la fois. Le Pois, Ménétrier, Caylus, Harscher, Pembrock, d'Ennéry, et Eckhel, en ont possédé et décrit de semblables, et notre Muséum en a deux de cette espèce. Ces formes sont propres à fondre ensemble plusieurs médailles dont les types et les têtes sont toujours différens. Le Pois, Bouteroue et Savot ont pensé que ces formes étoient destinées à fondre les médailles avant d'employer le marteau. Mahudel les regarde comme des instrumens des faux-monnoyeurs. Un lingot de billon trouvé auprès du moule découvert à Lyon, fortifie son opinion et prouve que ces moules servoient à couler des monnoies d'argent dont le titre étoit altéré, d'où vient cette différence notable des titres qu'on observe dans beaucoup

de pièces d'argent qui ont le même revers et sont de la même époque. Caylus croit que ces moules servoient uniquement à couler les monnoies d'argent au temps de Septime Sévère, et que leur usage fut introduit sous cet empereur, parce qu'on n'en voit point d'antérieur à son règne. Il a trouvé encore une preuve dans les vestiges de la *barbe* de ces monnoies. Eckhel démontre, par quelques erreurs chronologiques, que les médailles qui sont sorties de ces formes n'ont pas pu être coulées d'après l'aveu de l'autorité publique, et il pense que ces moules ont servi à des faussaires. Leur matière est une argille blanchâtre cuite; leur forme est plate, terminée par une circonférence ronde d'un pouce de diamètre; d'un côté est la tête, de l'autre le revers; quelques-uns de ces moules ne sont imprimés que d'un côté. Chacun a un point de son bord ouvert par une entaille ou crenelure, le sillon continué par la jonction de ces crénelures servoit de jet au groupe ou rouleau formé de l'assemblage de ces moules pour la fusion de la matière. CAYLUS en a figuré un; le cabinet impérial en possède deux. M. OBERLIN, dans le *Museum Schœpflini*, décrit des moules de médailles d'une forme différente, qui avoient été envoyés à Schœpflin par le directeur de la monnoie de Lyon. On y voit cinq moules d'une monnoie, sans doute aussi de Septime Sévère, représentant une victoire ailée sans inscription, comme cela s'observe souvent. Les tuyaux conduisoient la matière dans ces moules. Ces moules n'étoient pas toujours opposés avec précision l'un à l'autre, et les types ont quelquefois été confondus. On y voit Julia Mœsa, qui n'a été appelée *Augusta* que sous Elagabale, et qui par conséquent ne peut pas paroître avec ce titre au temps de Caracalla. Il faut croire que ces moules ont appartenu à des faux-monnoyeurs, et que si on n'en trouve pas avant Septime Sévère, c'est que l'invention n'en remonte pas plus haut.

Plusieurs passages des anciens nous apprennent qu'il y avoit déjà alors des faux-monnoyeurs. Diogène avoit été banni de Sinope avec son père, qui étoit accusé d'avoir fait de la fausse monnoie. Selon Diodore de Sicile, les Ægyptiens faisoient couper les mains aux faux-monnoyeurs. Parmi les loix de Solon, il y en avoit une contre ceux qui altéroient les monnoies.

Il est étonnant que les anciens monumens nous aient conservé si peu de détails sur les graveurs de monnoies, pendant qu'ils nous ont transmis les noms de tant d'autres artistes. Cependant le talent qui se découvre dans tant de médailles antiques, devoit faire passer à la postérité la réputation de leurs auteurs. Ils auroient pu graver leurs noms sur les médailles, comme les dactylioglyphes l'ont fait sur les pierres, et pourtant on n'en trouve qu'un seul exemple. Les médailles de Cydonie en Crète portent ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ, doriquement pour ΕΠΟΙΕΙ : on ignore d'ailleurs quel étoit ce NEUANTE. Peut-être, comme dans le 17e siècle, les graveurs en pierres fines gravoient-ils aussi les coins des médailles; il étoit naturel qu'ils réunissent ces deux professions. Il est possible que plusieurs monogrammes contiennent les noms des graveurs; mais comment les expliquer? On ne trouve le nom d'aucun graveur romain sur les médailles; mais si dans les beaux temps de l'art monétaire les artistes ont négligé de nous faire connoître leurs noms, ceux des temps barbares n'ont pas eu la même modestie. On lit sur les médailles de Clovis DOCCIO MON*etarius*. Sur celles de Dagobert, ELIGIVS MON*etarius*. On en voit aussi qui ont été frappées à Vienne au

coin de Maurice, avec ces mots : EX. OFFICINA. LAVRENTI.

Les Grecs ne nous ont rien appris sur leurs ateliers monétaires. Jusques au temps d'Auguste, les Romains n'ont guère frappé de monnoies qu'à Rome. Cependant Strabon parle de préfets qui firent frapper des monnoies d'or et d'argent à Lyon. On voit quelques deniers qui ont été frappés à Emérita, en Espagne, par les soins du légat Carisius. Les empereurs ont établi dans différens lieux des ateliers monétaires, Vespasien à Antioche en Syrie, Pescennius en Orient, Clodius Albin dans la Gaule. C'étoit sur-tout quand Rome leur étoit fermée, qu'ils établissoient ces nouveaux ateliers pour avoir des monnoies à leur coin.

Les officiers monétaires chez les Grecs ne sont point connus ; tout ce qu'on peut dire à cet égard n'a de rapport qu'aux Romains. Le témoignage de Pline nous apprend que c'étoit aux *questeurs* à examiner le titre des métaux destinés à la fabrication de la monnoie. Ce fut sous la république que l'on vit instituer les triumvirs monétaires, *auro*, *argento*, *æri*, *flando*, *feriundo*, vers l'an de Rome 465. César ajouta un quatrième officier monétaire ; mais Auguste réduisit le nombre à trois. Sous le règne d'Auguste, vers l'an 740 de Rome, les triumvirs monétaires cessèrent de mettre leur nom sur la monnoie ; mais ils ne furent pas pour cela abolis ; les noms de plusieurs se trouvent dans des inscriptions. Dans le moyen âge, celui qui avoit le soin de faire frapper la monnoie se nommoit *procurator*, ou *præpositus monetæ*. Une inscription rapportée par Marini nous fait connoître un NOVELLIVS AVG. LIB. ATIVTOR. PRÆPOS. SCALPTORVM. SACRÆ MONETÆ. Elle prouve aussi que le mot *scalptor* s'appliquoit à la gravure des coins comme à la gravure des pierres. Les marbres nous ont aussi conservé les noms de plusieurs autres officiers relatifs aux monnoies. Celui qui présidoit au travail s'appeloit *optio*. Celui qui essayoit le titre des métaux, *exactor auri*, *argenti*, *æris*. Les ouvriers avoient les noms suivans : *monetarii ; officinatores monetæ aurariæ*, *argentariæ Cæsaris*; *numularii officinarum argentearum familiæ monetariæ ; numularii officinatores monetæ*. D'autres noms désignoient plus particulièrement l'emploi des ouvriers dans l'atelier. On nommoit *flatores*, *flatuarii*, ceux qui couloient le métal ; *signatores*, ceux qui gravoient le type ; *suppostores*, ceux qui mettoient la pièce sous le marteau ; *malleatores*, ceux qui frappoient la pièce. La forme des monnoies est le plus souvent arrondie ; il y en a peu de parfaitement rondes, et le rond parfait peut être regardé comme un indice de falsification. Quelques monnoies très-anciennes sont presque globuleuses ; ce sont des boules épaisses et informes ; quelques-unes sont ovales. Les monnoies d'Ægypte, non-seulement sous les Ptolémées, mais encore sous les Césars jusqu'au règne de Pompée, ont la forme d'un cône tronqué. La face est sur la partie la plus large, le revers sur la plus étroite ; mais cette forme n'a lieu que dans les monnoies de bronze ; celles d'or ou d'argent suivent la loi ordinaire. Quelques monnoies de la Judée ont la même forme. Quelques monnoies des peuples de l'intérieur de l'Italie affectent la forme ovale ou celle du quadrilatère. Les empereurs de la fin de l'empire d'Orient ont souvent frappé des monnoies concaves d'un côté et convexes de l'autre, qui pour cette raison ont été appelées *numi scyphati*, parce qu'elles ont la forme d'une coupe. Je renvoie pour ce qu'il y a à savoir sur les CONTORNIATES, les médailles INCUSES, les médailles SCIÉES, les mé-

dailles qu'on appelle RÉCUSI ; sur les TYPES, LÉGENDES, INSCRIPTIONS, EXERGUE, à ces différens mots.

Les médailles fausses sont dues à la fraude des faussaires anciens, ou des faussaires modernes. Quoique le faux-monuoyage fût puni des peines les plus sévères chez les anciens, cela n'empêchoit pas quelques hommes cupides de s'y livrer. C'est à leur fraude que l'on doit les médailles *dorées*, *argentées*, FOURRÉES, c'est-à-dire, doublées d'une feuille d'or ou d'argent, tandis que leur intérieur est de cuivre ou de plomb, et SAUCÉES (*Voy.* ces mots). Les modernes ont contrefait les médailles, non pour les faire passer pour des monnoies, mais pour les vendre aux curieux. *J.-Jos.* CAUVIN, de Padoue, *Michel* DERVIEU, de Florence, COGORNIER et CARTERON, se sont fait un nom dans ce genre de supercherie; ils ont fait des médailles copiées sur l'antique, ou selon la méthode antique, en composant les revers d'après une profonde connoissance de l'histoire. Le cabinet de la Bibliothèque possède une belle suite de coins des Padouans. Cette fraude est fort ancienne, puisque Duchoul, Le Pois, et d'autres des premiers auteurs qui ont écrit sur la numismatique, citent et figurent comme vraies des médailles reconnues aujourd'hui pour fausses. M. de Beauvais a fait une excellente dissertation sur la manière de distinguer les médailles fausses des véritables; je ne ferai qu'exposer ses principes. Les médailles de grand bronze des Padouans ont ordinairement un flan moins épais que celui des médailles antiques; elles ne sont ni usées, ni rognées; les bords sont limés et fort arrondis. Les lettres en paroissent modernes; le vernis noir, gras et luisant est faux, et s'enlève aisément. Quelques médailles ont été moulées sur celles que je viens de décrire, qu'on appelle de coin moderne. On leur donne l'épaisseur convenable; on bouche les cavités avec du mastic; on recouvre le tout avec un vernis; mais ces médailles sont toujours plus légères que celles dont la matière a été condensée par percussion. Celles en or et en argent sont plus aisées à distinguer que celles en bronze. Les médailles moulées sur l'antique sont moins faciles à reconnoître, sur-tout quand elles sont faites avec de l'argent des médailles antiques du même temps pour conserver l'uniformité du titre; mais les lettres sont irrégulières, et plus pâtées : on y voit toujours des cavités causées par le sable, défaut qui ne peut se cacher que sur le bronze avec le mastic. Quelques médailles sont refaites; c'est surtout en Italie qu'on a ce genre d'industrie : ainsi avec le burin on fait un Pertinax d'un Marc-Aurèle; quelquefois la tête est franche et le revers seul falsifié; ce revers est quelquefois gravé, quelquefois il est martellé. Quelquefois on scie des médailles communes, et en échangeant la face et le revers et en les recollant artistement, on en fait deux médailles nouvelles : ces médailles se nomment *encastrées*. Du reste, les faussaires savent très-bien imiter les accidens du monnoyage, tels que les fentes; ils savent aussi mettre des contre-marques à leurs médailles, pour leur donner un plus grand caractère d'authenticité. Il faut donc, pour bien distinguer les médailles, avoir une connoissance étendue des faces et des revers; faire sur-tout une grande attention aux lettres qui doivent être le principal caractère, et à la pesanteur; voir si les médailles n'ont pas été martellées, encastrées, retravaillées; si elles ont été moulées sur une médaille antique, ou sur une médaille de coin moderne, ce qui s'observe sur l'or et l'argent par les cavités; et enfin, sur le bronze, en attaquant, avec un poinçon d'acier, le faux vernis et

le mastic qui déguisent la supercherie. Mais toutes les médailles vicieuses ne sont pas dues aux fauxmonnoyeurs et aux faussaires modernes; quelques-unes sont altérées par l'incurie des monnoyeurs, qui ignoroient la véritable orthographe des mots, et qui ont frappé une médaille sur une autre, ou qui ont pris un coin pour un autre, ou enfin par d'autres accidens. Le P. Frœlich a fait une dissertation curieuse sur ces médailles.

Le droit de battre monnoie a dans tous les temps été l'apanage du souverain. Aryandes, gouverneur de l'Ægypte pour Cambyse, fut condamné à mort par Darius, son successeur, pour avoir osé faire battre de la monnoie de sa seule autorité. Commode se refusoit à croire que le préfet du Prétoire Perennis en voulût à l'Empire; il en fut convaincu par les monnoies qu'on lui présenta avec l'image de Perennis pour empreinte. Valérianus Poetus fut immolé par Elagabale pour avoir fait frapper des pièces d'or avec son image. En vain représenta-t-il qu'elles n'avoient été destinées qu'à la parure de quelques femmes avec lesquelles il vivoit; ces pièces ressembloient à des monnoies, et cela suffit pour qu'il ne pût éviter le châtiment. Quelques personnes ne regardoient Firmus que comme le dévastateur de l'Ægypte, et n'avouoient point qu'il eût voulu aspirer au trône, Vopiscus leur répond par des monnoies à son image. Ceux qui sous la tyrannie de Valens embrassèrent le parti de Procope, persuadèrent aux Illyriens qu'il étoit le véritable empereur, en leur montrant des monnoies d'or avec l'image du nouveau prince. Sévère, pour donner des preuves à son émule Clodius Albin que c'étoit sincèrement qu'il l'appeloit à partager l'empire, fit frapper à Rome des monnoies à son image. Philostorgue raconte que Stilichon prétendit à l'Empire avec tant d'imprudence qu'il fit frapper la monnoie à son coin. Ainsi quand un ambitieux arrivoit au pouvoir suprême, il ne croyoit pas pouvoir mieux établir sa puissance qu'en faisant graver son image sur les monnoies. Dès que les légions de Syrie eurent nommé Vespasien empereur, un des premiers soins de celui-ci fut de faire battre de la monnoie à Antioche. A peine Macrin eut-il accepté la pourpre qui lui étoit offerte par les soldats, qu'il fit frapper à Antioche des monnoies sous le nom d'Antonin Diaduménien, afin que tout l'univers sût que Diaduménien le fils étoit associé à l'Empire. Il arrivoit souvent que ces nouveaux empereurs, n'ayant pas pu rassembler tout ce qui étoit nécessaire pour la fabrication des monnoies, étoient obligés de refrapper des pièces de leurs prédécesseurs, ainsi que cela s'observe sur les monnoies de Régalianus et de Dryantilla.

Les villes qui se gouvernoient par leurs propres loix, n'ont écrit que leurs noms sur les monnoies: ainsi ces mots ΑΘΕ, ΘΕΣΣΑΛΩΝ, ΕΦΕΣΙΩΝ, signifient: monnoies des Athéniens, des Thessaliens, des Ephésiens. C'est ainsi que, sur les monnoies les plus anciennes de la république romaine, on lit seulement le mot ROMA. Les villes soumises à des rois obtinrent aussi quelquefois la permission de frapper des monnoies à leur nom; mais le plus souvent en y joignant le nom du roi qui les gouvernoit, ou son image; les médailles des Parthes et des Phéniciens nous en offrent beaucoup d'exemples. Dès que ces villes revenoient à l'autonomie, elles abandonnoient cet usage servile. Antiochus VII, roi de Syrie, parmi les autres droits d'autonomie qu'il accorda à Siméon, chef des Juifs, ajoute qu'il lui permet de faire frapper dans son pays des monnoies qui lui soient particu-

lières. Lorsque la république romaine avoit soumis les habitans d'un pays, ou qu'ils s'étoient donnés volontairement à elle, leur contrée devenoit une province, et parmi d'autres droits caractéristiques de la liberté, on leur laissoit souvent celui de battre monnoie. Les habitans de l'Asie continuèrent à frapper des cistophores, et ceux de l'Attique des tétradrachmes. Les empereurs ne leur ôtèrent point ce droit d'autonomie, et elles purent frapper des monnoies qui n'annonçoient aucun rapport avec l'Empire romain ; ce sont celles que nous appelons *autonomes*, ou qui, avec le nom de la ville, portoient l'image de l'empereur, ou de quelqu'un de sa famille, et qu'Eckhel appelle pour cette raison *officieuses*. Cependant le droit de frapper des monnoies d'argent ne fut laissé qu'à des villes considérables, telles qu'Alexandrie d'Ægypte, Antioche de Syrie, Cæsarée de Cappadoce, Tarsus et d'autres. Les colonies romaines avoient besoin de la permission de l'empereur pour frapper des monnoies, ce qui est indiqué par ces expressions : PERM. AVG. ou PROCOS. Jusqu'à Gallienus, les provinces eurent leurs monnoies particulières.

Rome, sous la république, ne concéda à personne le droit de battre des monnoies ; aucun magistrat ne put y placer son image, et Sylla même fut obligé de se conformer à cette loi. Si quelques médailles offrent le portrait d'illustres Romains, ils y ont été mis, d'après un sénatus-consulte, par leurs descendans devenus directeurs de la monnoie (*V.* plus bas p. 629 et suiv. où il est question des familles romaines). César, dictateur, obtint cet honneur par un sénatus-consulte : les triumvirs ne suivirent pas cet exemple ; mais Sextus Pompée et Brutus, le meurtrier de César, l'adoptèrent. Auguste, maître de l'Empire, s'arrogea le droit monétaire même dans le temps où il n'étoit encore que Triumvir ; il communiqua cet honneur à ceux à qui il concéda la puissance tribunitienne, M. Agrippa et son beau-fils Tibère. On voit aussi sur les médailles Caius et Lucius, fils d'Agrippa, qu'Auguste nomma Césars dans l'espoir de leur laisser l'Empire. Tibère accorda aussi cet honneur à Drusus le fils quand il lui donna la puissance tribunitienne, et à Germanicus, son fils adoptif : les médailles de l'ancien Drusus, sur tous métaux, n'ont été frappées qu'au temps de Commode. Cet honneur fut long-temps refusé aux femmes de leur vivant ; Auguste ne l'accorda pas même à Livie, et les têtes de Livie que l'on trouve sous Tibère, sont celles des divinités appelées *Salus*, *Justitia*, *Pietas*, sous les traits de l'impératrice : cette manière d'éluder la loi atteste son existence. Les médailles d'Antonia, épouse de l'ancien Drusus, et d'Agrippine l'ancienne, frappées sous Caligula et sous Claude, prouvent que cet honneur n'étoit plus refusé aux impératrices après leur mort. Il n'y a point de médailles des épouses de Claude et de Néron, si l'on en excepte Agrippine la jeune, dont il y a des médailles d'or et d'argent, mais sur lesquelles les têtes de son mari Claude ou de son fils Néron sont toujours jointes à la sienne. Elle est seule sur des monnoies de bronze, le sénat ayant voulu flatter la mère de l'empereur, qui étoit toute-puissante. Titus mit ensuite sa fille Julie seule sur les monnoies ; Domitien y plaça son épouse Domitia ; Trajan, son épouse Plotine, sa sœur Marciana et sa nièce Matidie, exemples qu'imitèrent les princes leurs successeurs. Mais cela n'est relatif qu'aux médailles frappées à Rome ; car plusieurs médailles frappées dans les provinces, offrent encore vivantes Livie et Julie, ainsi que d'autres impératrices. Hadrien ne put pas

rendre un plus grand honneur à son cher Antinoüs, qu'en faisant mettre son image sur les médailles. Mais aucune de ces médailles n'a été frappée à Rome; toutes l'ont été dans les provinces, et après sa mort, quand il fut mis au rang des dieux.

Ces lettres s. c., qui se lisent sur les médailles romaines, signifient *Senatus Consulto*. Ainsi toutes les médailles qui portent ce signe, ont été frappées à Rome par un sénatus-consulte, un décret du sénat. Beaucoup de savans ont disserté sur ces lettres; ce qui paroît le plus constant et le plus certain, c'est que les monnoies de bronze se frappoient par autorité du sénat; c'est pour cela que le plus grand nombre porte ces caractères s. c. Mais ils s'observent aussi sur des monnoies d'or et d'argent; ils n'ont pas alors rapport à la monnoie, mais au type qu'on y a gravé et à l'inscription glorieuse pour l'empereur, dont l'importance est encore relevée par ces lettres qui attestent que ces titres pompeux lui ont été décernés par un décret du sénat; sans cela, malgré l'orgueil extrême des empereurs, ils n'auroient jamais osé faire mettre sur leurs monnoies *Æternitati Aug.*, *Restitutori Orbis*, *Optimo Principi*, *etc.* Ce signe fut mis sur la plupart des médailles depuis Auguste; il y en a cependant qui ont été indubitablement frappées d'après l'autorité du sénat, et sur lesquelles il n'est pas indiqué; ce sont celles qui portent pour revers un caducée entre deux cornes d'abondance. Ces médailles sont du temps de Tibère, de Vespasien et de Domitien; mais ce type étoit le symbole du sénat et du peuple. Ce signe ne se trouve pas non plus sur les médailles de bronze d'Hadrien, frappées aussi par l'autorité du peuple; mais on doit observer que c'étoit pour ne pas les confondre avec la véritable monnoie qu'il n'y a pas été empreint. Cependant on trouve dans quelques cabinets des médaillons de bronze de Trajan, d'Antonin, de Caracalla, d'Alexandre Sévère; la collection du cardinal Albani, qui est aujourd'hui à la Bibliothèque impériale, en contient plusieurs. Quant aux médailles de Déce qui portent s. c., c'étoient certainement des monnoies. Après Gallien, cette marque s. c. ne paroît plus sur les médailles; tout se faisoit alors par l'autorité du prince; celle du sénat n'existoit plus.

On ne peut compter parmi les contrées numismatiques que celles dans lesquelles les Grecs ou les Romains ont porté l'usage des monnoies, et les peuples barbares se plaisoient à imiter les mœurs de ces deux nations voisines. Les peuples plus éloignés vers le nord de l'Europe, n'ont point eu de monnoies, non plus que ceux de l'Asie qui s'étendoient le plus vers l'orient, et ceux de l'Afrique, les plus éloignés de la Méditerranée. Cependant, si les nations ne vouloient admettre que leur propre monnoie, il faudroit que tout le commerce se fît par échange; c'est pourquoi les villes voisines l'une de l'autre, sont convenues de recevoir respectivement leurs monnoies. Un passage de Diphile, cité par Athénée, prouve que les oboles d'Ægine étoient reçues dans le marché d'Athènes; et Polybe rapporte qu'après un tremblement de terre qui avoit tout ravagé, Ptolémée Evergète fit présent aux Rhodiens d'une somme de mille talens en monnoie d'airain, et qui fut certainement reçue dans la circulation. Avant que la monnoie d'or eût été introduite à Rome, les philippes s'y prenoient au poids. La somme au moyen de laquelle Tithraustes, roi de Perse, corrompit les villes grecques et chassa Agésilaüs de l'Asie, fut estimée à cinquante talens d'argent. La monnoie étrangère étoit admise dans les marchés, et même

pour le paiement des troupes. Les Athéniens n'ayant pas de monnoies d'or, se servirent de dariques. Les monnoies étrangères étoient sur-tout nécessaires dans les expéditions hors de la patrie. Un passage de Platon donne lieu de présumer qu'il y avoit une monnoie commune dans toute la Grèce. Eckhel soupçonne que c'étoit la monnoie d'argent d'Athènes qui étoit si abondante dans la Grèce: c'est la raison pour laquelle les villes de Crète imitoient, avec un soin si scrupuleux, les monnoies athéniennes. Les pièces d'Alexandre devinrent ensuite une monnoie commune dans la Grèce ; les dariques y furent aussi d'un usage général. Nous avons déjà vu l'usage que les Romains faisoient des philippes ; ils conservoient aussi les monnoies étrangères comme objet de curiosité. Au temps de Verres, les monnoies romaines et siciliennes étoient également en usage dans la Sicile. Auguste commença à faire cesser l'usage des monnoies provinciales ; Mécène établit l'uniformité des monnoies, des poids et des mesures pour les Romains. La monnoie impériale s'étendit, à cause de sa pureté, bien au-delà des limites de l'Empire, ainsi que le prouvent les monnoies impériales du second siècle trouvées à Nélor, dans le voisinage du Gange; on y a trouvé aussi deux médailles d'Hadrien et de Faustine. La monnoie a conservé sa valeur après la mort du prince, à moins que, pour des considérations politiques, on n'ait cru devoir la lui ôter.

Le poids devoit être ce qui déterminoit la valeur des monnoies; beaucoup de savans ont écrit de gros volumes sur la valeur des monnoies et leur poids ; malgré cela la question n'a pas été entièrement éclaircie ; ce qui vient en grande partie de ce qu'on a toujours employé les mêmes termes *as*, *denier*, *sesterce*, sans faire attention aux temps; et quant aux monnoies grecques, sans faire attention aux époques et aux lieux. Dans le Code de Justinien, on se plaint de l'abus de ces expressions dans les donations, parce qu'elles n'ont pas de sens précis. Les premiers savans qui se sont occupés d'éclaircir cette question, ne consultèrent que les passages des auteurs, sans examiner les médailles elles-mêmes ; ils ne purent alors que s'égarer. Eisenschmidt et Khell ont les premiers consulté, comparé et pesé les médailles mêmes. Plusieurs savans français ont depuis fait la même chose. Malgré cela il faut avoir recours aux conjectures pour concilier les auteurs et les monumens qui sont souvent en opposition. Du reste, il ne faut pas s'étonner que les modernes ne soient pas parfaitement d'accord sur une question sur laquelle les anciens eux-mêmes ne l'étoient pas. Ce qui ajoute encore à la difficulté, c'est la différence des poids dans les différentes villes, et l'ignorance où nous sommes du rapport de l'or et de l'argent au bronze dans les différentes époques. Au temps d'Hérodote, l'or étoit à l'argent comme 1 à 13 ; au temps de Platon, comme 1 à 12; au temps du poëte Ménandre, dont Pollux cite le témoignage, comme 1 à 10. Chez les Romains, il fut d'abord comme 1 à 15; mais bientôt après qu'on en eut transporté une grande quantité à Rome, il fut comme 1 à 10; au temps de César, les rapines exercées dans les provinces le firent encore tomber de 1 à 9, et même, selon d'autres, de 1 à 7 et demi. Les auteurs prétendent que la drachme attique et l'as romain étoient du même poids et de la même valeur, et l'examen des monnoies prouve le contraire. Les auteurs parlent des monnoies d'or des Athéniens : Démosthènes cite les statères d'or des Cyzicéniens : Thucydide les monnoies phocéennes ; Pline les *victoriati* d'Illyrie en argent : ces

monnoies sont à présent inconnues. Rien de plus obscur que ce qu'on lit dans les auteurs du Bas-Empire. La variété est extrême dans le poids des monnoies d'or et d'argent, ainsi que dans les tétradrachmes des Athéniens, des Thasiens, des Macédoniens, etc.; dans les didrachmes des Tarentins, des Métapontins. Le poids des monnoies d'argent des Romains a aussi varié sensiblement; les noms ont aussi changé comme les poids.

Relativement au style du dessin et aux objets de l'art qui y sont représentés, les médailles méritent d'être comptées au nombre des monumens de l'art. L'art monétaire lui-même, son histoire et ses époques peuvent être déterminés à l'aide des médailles. Eckhel a très-savamment indiqué ces époques, d'après la considération du métal, de l'inscription, de la forme des lettres, du style du dessin et des figures. Il partage la numismatique en cinq époques. La *première* commence avec l'art, et se termine au règne d'Alexandre I, roi de Macédoine; on ne faisoit point alors usage du bronze, les inscriptions étoient fort simples, souvent *boustrophedones*, ou retrogrades: la forme des lettres est celle des plus anciennes figurées dans la palæographie. Les médailles sont rondes, épaisses, même globuleuses; beaucoup ont une aire, le bord est quelquefois semblable au grenetis des pierres dites étrusques; le dessin est grossier, les figures sont monstrueuses. La *seconde époque* commence à Alexandre 1er, et finit au commencement du règne de Philippe II. Ce fut dans ce temps que parut Phidias, et que tous les arts commencèrent à être cultivés dans la Grèce; les figures des médailles ont moins de roideur, l'or et l'argent sont les métaux dominans. L'inscription est à-peu-près comme dans la première époque; le métal s'étend, et un type souvent carré succède à l'aire; le dessin est exact, et les proportions sont justes. La *troisième époque* commence à Philippe II, et se termine au temps voisin de la destruction de la république romaine. Cette époque, qu'on peut regarder comme l'âge d'or de l'art monétaire, embrasse trois siècles. L'usage du bronze commence à s'introduire; les inscriptions deviennent plus étendues; la forme des lettres grecques est la même que celle qui subsiste aujourd'hui; le métal reçoit des proportions justes, le style du dessin est pur et correct; on trouve à cette époque des monnoies, qui, pour l'art, ne le cèdent point aux belles pierres gravées de Solon et de Dioscorides; cet art s'est même perfectionné dans des pays où les autres arts n'ont jamais été portés très-loin. La *quatrième époque* comprend depuis la décadence de la république jusqu'au temps d'Hadrien; l'usage de l'argent devient rare, les titres ambitieux des inscriptions ne sont pas communs; la forme des lettres est la même, excepté que l'on trouve souvent Σ pour C; l'épaisseur des médailles diminue, le style du dessin s'altère. La *cinquième époque* commence aux Antonins, et se termine à Gallien. Presque toutes les médailles sont de bronze; les inscriptions sont étendues et prolixes; la forme des lettres est altérée; le volume des médailles s'étend aux dépens de l'épaisseur. L'usage plus fréquent des médaillons s'introduit, le style du dessin déchoit totalement et tombe dans la barbarie. Les règles d'après lesquelles Eckhel a établi ces cinq époques, ne sont pas invariables et sans exception; mais elles peuvent diriger dans l'étude des médailles relativement à l'art.

Rien n'annonce que les anciens se soient occupés de l'étude de la numismatique. Les Grecs ne regardoient les monnoies que comme des

signes d'échange; les objets qui leur servoient de types leur étoient trop familiers pour qu'ils y fissent attention. Les belles médailles grecques ont cependant été placées dans les cabinets de quelques amateurs romains, comme objets de curiosité. Auguste faisoit présent à ses favoris de monnoies étrangères. On a trouvé en Angleterre une suite de médailles impériales jusqu'à Carausius. La patère d'or du Cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, que j'ai publiée dans le premier volume de mes *Monumens antiques inédits*, offre sur son bord une suite de médailles de la famille des Antonins, et on voit que les Romains employoient les belles médailles d'or au même usage que les gemmes. On ne trouve aucune trace de l'étude des médailles dans le moyen âge; mais Pétrarque est le premier qui paroisse en avoir fait une collection. Il l'envoya à Alphonse, roi d'Arragon; ce prince la portoit toujours à sa suite, dans une cassette. Les Médicis en firent ensuite une ample collection. Mathias Corvinus, roi de Hongrie, en eut une considérable; ainsi que Maximilien, empereur d'Allemagne. Grollier, trésorier des armées de France et d'Italie dans le 16e siècle, en posséda une qui fut apportée en Provence, et qui a passé à l'abbé de Rothelin. Le goût de ces sortes de collections se répandit dans les Pays-Bas. Goltz, peintre et graveur, en rassembla une très-étendue; Cromwell en avoit une, que Vaillant cite avec éloge. Les cabinets les plus célèbres aujourd'hui sont ceux du Vatican, de Florence, de Madrid, de Vienne, de Gotha: celui de France les surpasse tous. Les collections des particuliers les plus importantes ont été celles de Hunter, Pellerin, d'Ennery et Heaumont.

Le nombre des monnoies antiques est plus considérable que celui des pièces du moyen âge; on en découvre encore cent des premières contre une des dernières. Les monnoies sont ordinairement plus ou moins nombreuses en raison de la puissance du pays où elles ont été frappées. On trouve des médailles dans la terre en faisant des fouilles: le soc de la charrue suffit quelquefois pour les lui arracher: elles sont quelquefois isolées et éparses; mais les trésors les plus abondans sont ordinairement dans les tombeaux et dans les lieux où la crainte, l'avarice ou la superstition ont fait enfouir l'argent. Bimard évalue le nombre des médailles connues à cinquante mille; mais il y en a beaucoup qui n'offrent que de légères différences: Eckhel pense qu'une collection de trente mille peut être suffisante. Celles découvertes depuis cette époque peuvent faire élever le nombre des médailles connues à soixante-dix mille.

On conserve les médailles dans des armoires appelées *médaillers*, partagées en un nombre plus ou moins grand de tiroirs pour recevoir des cartons appelés *cartons à médailles*, dans lesquels on fait, avec un emporte-pièce, des trous conformes à la grandeur des médailles qu'ils doivent contenir. Ces cartons sont plus ou moins ornés, selon la richesse des propriétaires. Ces cartons étoient autrefois divisés, comme le bronze, en trois formats pour les trois modules; il y en avoit d'autres pour les médaillons. La classification introduite par Eckhel ne permet pas que cette forme de cartons subsiste; mais pour ne pas être obligé à chaque instant de les changer, il faut les faire uniformes, c'est-à-dire, il faut que les trous soient un peu plus grands que le grand module, et de cette manière on y pourra placer même les petits médaillons. Quant aux médaillons, ils seront mis dans des tiroirs à part, et indiqués par des renvois. On place sous les médailles des étiquettes qui en con-

tiennent une courte description. On peut mettre à la place de quelques médailles qui manquent, leur imitation ou empreinte en plomb, en plâtre, en soufre, en verre, etc.

Parmi les amateurs qui forment des collections, il en est qui s'attachent particulièrement à quelque suite ; Hunter et Pellerin recherchoient principalement les médailles des villes ; le cardinal Alexandre Albani a formé une suite de médaillons des empereurs ; le cardinal Borgia, une des médailles frappées en Ægypte, etc. L'arrangement de ces suites particulières n'offre aucune difficulté. La disposition des collections générales en présente davantage. L'usage ordinaire est de distribuer les médailles d'après le module et le format, dans chacune des suites. On place d'abord les médailles autonomes par ordre alphabétique et selon les métaux. Celles des rois, selon le module et le métal ; les familles romaines ; les impériales, selon les modules et le métal ; quelques-uns y joignent les médailles des colonies, d'autres en forment des suites particulières. Les médaillons, les contorniates font encore des suites à part. (*V.* Médaillons, Contorniates.) Cette disposition est celle qui a été adoptée par les maîtres de la science et dans les plus riches cabinets ; on sent cependant combien elle est gênante, puisque, pour avoir la série des événemens, il faut chercher dans vingt cases différentes pour parcourir tous les modules et tous les métaux. Ces inconvéniens avoient été sentis par les hommes célèbres qui ont mis en ordre le Cabinet impérial ; ils ont, pour les médailles des villes, réuni tous les métaux ; mais ils ont conservé l'ancien ordre pour les médailles impériales. Cependant en réunissant les métaux dans l'arrangement des médailles des villes, ils avoient conservé l'ordre alphabétique, ordre qui a son utilité et rend la recherche des médailles plus prompte, mais qui est extrêmement vicieux pour les bien étudier ; cet ordre, en séparant les médailles d'un même pays, rapproche celles des villes les plus éloignées ; ainsi Panticapée, dans la Tauride, se trouve auprès de Panormus (Palerme) en Sicile, et de Paphos. Pellerin est le premier qui ait apperçu combien une pareille distribution étoit éloignée de l'esprit philosophique, qui doit servir de base à la théorie de toutes les sciences ; il a distribué ses médailles des villes selon les contrées auxquelles elles appartiennent, et ce rapprochement lui a fourni des explications qu'autrement il n'eût jamais trouvées ; mais il n'a pas encore porté sa méthode assez loin, il s'est contenté de grandes divisions géographiques ; ainsi il a mis ensemble toutes les médailles d'Espagne, puis il les a rangées selon l'ordre alphabétique, sans avoir égard à la province de l'Espagne, à laquelle les médailles appartiennent ; il a aussi séparé les médailles des villes, de celles des rois et de celles des colonies. Eckhel a senti l'inconvénient de ces différentes méthodes, ou plutôt il a reconnu qu'il n'y avoit point de méthode ; il a vu avec Pellerin qu'il étoit aussi ridicule de distribuer les médailles selon leur métal ou leur module, que d'arranger les plantes selon leurs qualités, ou d'après la nature de leur tige, de les distribuer en herbes, en arbustes et en arbres. Linnæus, en soumettant toutes les parties de l'histoire naturelle à un arrangement systématique, a mérité le titre de réformateur de cette science ; le savant Eckhel, en soumettant la numismatique à une distribution méthodique mieux combinée, est digne des mêmes éloges et du même honneur.

Voici l'ordre qu'il a suivi dans l'arrangement du cabinet de l'em-

pereur à Vienne, et qu'il a fait connoître dans la description de ce muséum, et qu'on a adopté pour l'arrangement du cabinet de la Bibliothèque impériale de France. Il forme de toutes les médailles antiques deux grandes divisions; 1°. les médailles des villes, des peuples et des rois, 2°. les médailles romaines. Les médailles des villes sont rangées selon le système géographique; ainsi toutes les médailles d'Espagne, de la Gaule, etc. sont réunies en un seul corps. Il sousdivise encore les médailles ainsi disposées, selon les provinces de chaque Etat; ainsi l'Espagne est divisée en Lusitanique, Bétique et Taragonaise, et les villes qui composoient chacune de ces provinces sont ensuite rangées alphabétiquement. La suite chronologique des rois est aussi placée après la suite géographique des villes qui étoient soumises à leur domination; ainsi la suite des rois de Sicile se trouve après celle des villes de la Sicile. Quelques érudits séparoient autrefois les médailles coloniales dont l'inscription étoit grecque, de celles dont l'inscription étoit latine; Hardouin est le premier qui les ait réunies. Eckhel joint toutes les coloniales et toutes les impériales grecques aux autonomes, pour former une série plus complète des médailles des villes. Cette réforme est celle qui a le plus trouvé d'obstacles parmi les savans; cependant elle est absolument essentielle, et on sentira combien elle est fondée si on veut faire attention que le revers de ces médailles a toujours plus de rapport à l'histoire de la ville qui les a fait frapper, qu'au prince dont la tête est représentée sur la face. Pellerin avoit fait une suite à part des médailles des îles; Eckhel les réunit aux contrées dont elles étoient les plus voisines, parce qu'il observe qu'elles ont suivi les mêmes procédés et les mêmes règles pour frapper leurs monnoies.

Eckhel sépare les monnoies romaines en monnoies consulaires et monnoies impériales. Les monnoies *consulaires* sont celles qui ont été frappées sous les consuls, et qu'on appelle aussi des familles romaines, parce qu'elles nous offrent la suite des plus illustres maisons de Rome : il est impossible de leur donner un arrangement systématique, soit chronologique ou autre, sans se livrer à une foule de conjectures plus incertaines les unes que les autres; ainsi il les dispose d'après les règles ordinaires, selon l'ordre alphabétique des noms des familles. On range les médailles impériales de différentes manières; les uns selon l'ordre alphabétique du revers; mais cet ordre alphabétique ne pouvoit être d'aucune utilité pour l'histoire : il n'y jetoit aucun jour. D'autres ont adopté l'ordre chronologique, et c'est le plus grand nombre, mais d'après des idées différentes. Occo et Mezzobarba ont pris pour base de leur arrangement les fastes romains, mais ils se sont livrés à trop de conjectures en voulant faire entrer dans cet arrangement des médailles qui n'offroient aucune indication précise. Eckhel a conservé de cet arrangement ce qui lui paroissoit certain, et il a rejeté le reste. Le seul inconvénient qu'offre cette distribution, c'est qu'il oblige à refaire presque tous les cartons à médailles des anciens cabinets; mais cet inconvénient est bien léger auprès de l'immense utilité de la méthode. Je dois ici parler encore d'un autre système d'arrangement qui avoit été adopté par quelques érudits, et qui a aussi son utilité. Ils ont considéré principalement le revers, et ils ont distribué les médailles selon les différens sujets qu'ils représentent, soit des dieux, des vertus, des événemens militaires, des jeux, des sacrifices, des édifices publics, etc. Cet ordre a été suivi par Jacques Oisel, par

Hanthaler, par Mangeart, par le rédacteur du catalogue de Pembrock et par d'autres. Il a sans contredit son utilité, mais il rompt absolument les lois de la numismatique, et cette utilité particulière nuit à l'utilité générale qu'on en peut tirer. On peut, pour ce dernier usage, faire des catalogues particuliers que l'on multipliera selon les besoins. Je crois de même qu'il faut, sous chaque empereur, rappeler par un renvoi les médailles des villes qui portent leur image. L'ordre géographique et l'ordre chronologique ainsi adoptés, jettent le plus grand jour sur l'histoire, et la connoissance de la numismatique elle-même en reçoit d'immenses accroissemens. Chaque pays a suivi des règles particulières pour frapper ses monnoies ; on pourra les observer, ainsi que le style du dessin qui leur est propre ; l'œil accoutumé à voir les inscriptions, les types, le métal, l'altération qu'il a subie, la conformation des monnoies et le genre de leur fabrication, saisira bientôt des rapports qui pourroient autrement lui échapper. L'usage et l'exercice lui apprendront ainsi à décider, au premier abord, si une médaille est de Sicile, de Crète ou d'Ægypte.

Il faut regarder une collection de médailles comme un trésor de connoissances, et non pas de numéraire ; et, avec Juvénal, comme une galerie de portraits en petit. Une pièce antique tire sa valeur intrinsèque, non du métal, mais de l'instruction qu'on y trouve. L'utilité qu'on en retire est donc de nous faire connoître les figures des personnages les plus célèbres, Mithridate, César, Pompée, Auguste, Trajan, Antonin, etc. On en découvre même dont l'histoire n'a pas conservé les noms. On y reconnoît aussi une foule de divinités célestes, aériennes, terrestres, infernales, ayant chacune les titres et les attributs qui les distinguent. On y voit les copies des statues auxquelles les nations les plus civilisées ont prodigué les adorations les plus étranges. On y rencontre l'Espérance, la Fidélité, la Constance, la Pudeur, la Vertu, l'Eternité, la Justice, la Félicité, la Paix, l'Abondance, en un mot, tous les êtres allégoriques, classe dans laquelle il faut ranger les génies des nations, des provinces, des cités, des fleuves, des montagnes. L'invention poétique brille dans la représentation de cet univers idéal, et souvent la pensée trouve autant à s'occuper sur le revers d'une médaille que dans l'ouvrage le plus parfait. Un autre avantage que présentent les médailles, est de connoître non-seulement les vêtemens des anciens peuples et les variations de leurs goûts successifs en fait d'ajustemens et de coiffures, mais encore leurs instrumens, leurs usages religieux, civils et militaires. Ne sait-on pas d'ailleurs quels secours l'histoire elle-même en a tirés? On donnera pour exemple le célèbre Vaillant, qui, avec un petit nombre de médailles, a formé la chronique des rois de Syrie. Les médailles, en perpétuant les événemens mémorables, en fixent encore la date ou du moins l'année. Outre cela, elles ont le mérite d'avoir conservé la copie de tel port, de tel arc de triomphe, de tel temple, enfin les dessins, les plans, l'architecture de beaucoup d'anciens édifices ou de monumens civils et militaires dont on n'a plus que les ruines et les fondations. Les médailles ont rendu d'assez grands services aux peintres d'histoire, et les peintres n'ont pas peu contribué à mettre en vogue l'étude des médailles. Sans multiplier ici les noms, ignore-t-on que plusieurs peintres ont emprunté des médailles, des figures et des groupes pour leurs tableaux? Raphaël avoit étudié à

fond le dessin des gravures antiques. Patin assure que Le Brun a fait de même. On sait que Rubens avoit un très-beau cabinet de médailles.

Après avoir démontré tous les avantages qu'offre la numismatique, je dirai d'abord que certains antiquaires établissent une énorme différence entre le métal antique et le moderne, employés pour les médailles, différence qu'ils ont cru pouvoir reconnoître au tact, à l'odorat ou au goût; cette dernière preuve n'a lieu, selon Addisson, que pour les métaux d'une espèce inférieure. Les anciens employèrent l'or et l'argent; mais craignant sans doute de tenter l'avarice et l'ignorance, qui de tout temps firent plus d'attention à la matière qu'au dessin, ils multiplièrent beaucoup plus les médailles d'airain ou de cuivre. Nous frappons aussi en or et en argent, mais en moindre quantité que les anciens (*Voyez* MÉTAUX). On a pensé que ceux-ci ne faisoient point de distinction entre les médailles et la monnoie, et l'opinion la plus probable aujourd'hui, est qu'elles servirent effectivement de monnoie courante, excepté néanmoins les médailles SPINTRIENNES (*Voy.* ce mot); les médailles CONTORNIATES, et les pièces que nous appelons MÉDAILLONS. *V.* ces mots.

Examinons maintenant dans quelles occasions on faisoit frapper une médaille. D'abord pour célébrer les grandes actions guerrières et les succès éclatans. Les modernes font de même; mais la méthode de faire la guerre et les circonstances qui l'accompagnent ayant varié dans le cours des siècles, ce changement a produit une différence dans les compositions des artistes. Jamais, chez les anciens, une médaille n'a fait mention d'une prise de ville; et, en effet, quoique les Grecs et les Romains aient poussé très-loin la guerre de siége, c'étoit dans de grands bas-reliefs, et non dans le champ étroit d'une médaille, qu'ils représentoient l'escalade, la tortue, le jeu du bélier et tous les autres accessoires propres à cette guerre. Nos modernes ont cru tirer un meilleur parti d'un plan de ville et du jet des bombes. Le fameux Warin a exécuté dans ce genre un chef-d'œuvre. Quant aux grandes constructions dont l'architecture est figurée sur les médailles, j'observerai qu'à cet égard nous avons sur les anciens le mérite de la perspective, qu'on trouve rarement chez eux. Du reste, la diminution d'une taxe, la remise des arrérages, l'exercice d'une fonction, la réparation d'un port, l'entreprise d'un grand chemin, paroissoient des occasions dignes d'une grande médaille. C'étoit au nom et par un décret du sénat que les médailles étoient frappées. Je placerai ici une remarque importante, c'est que lorsqu'un prétendant à l'empire l'avoit emporté sur ses rivaux, l'effigie de ceux-ci restoit intacte sur les médailles. Les modernes ont mis souvent sur les leurs de l'ironie et de la satyre; on ne rencontre jamais ce caractère sur celles des anciens. Outre les médailles consacrées aux empereurs, il y en avoit de frappées à l'honneur du sénat, de l'armée, du peuple et de certaines familles. Mais il ne paroît pas qu'une seule, même avant le Bas-Empire, porte une effigie autre que celle du prince ou de quelqu'un de la famille impériale.

A ce que j'ai dit aux mots INSCRIPTION et LÉGENDE, auxquels je renvoie, j'ajouterai que les légendes modernes n'offrent pas toujours la briéveté expéditive des inscriptions antiques. Je remarquerai encore qu'on doit éviter comme défaut un genre d'esprit qui a été répandu surtout en Allemagne; il consiste à exprimer la date de la médaille dans l'inscription même, et par sa seule

teneur. Pour preuve, j'en citerai une de Gustave, portant ChrIstVs DuX ergo trIVMphVs. En détachant les majuscules qui sont à la fois caractères et chiffres, et les rangeant dans l'ordre prescrit par certaines règles, on découvre la date, qui est 1627. Je crois à propos d'exposer certaines différences du goût des modernes avec celui des anciens, relativement aux figures. La première est celle du costume. Les Romains étoient fidèles au leur, et on ne remarque pas de grands changemens dans leur manière de se mettre. Ils auroient trouvé ridicule, en général, de donner à un empereur romain un manteau grec, ou une mitre phrygienne. On voit au contraire, sur les médailles modernes, des Toges, des Tuniques, des Trabées, le Paludamentum (*V.* ces mots), et une foule d'ornemens, d'accessoires et même d'usages qui forment autant d'anachronismes et de contre-sens. Sans doute les médailles françaises forment une suite qu'on peut considérer comme la meilleure et la plus parfaite qu'aient exécutée les modernes, pour la beauté du travail, pour la justesse des emblêmes, pour la propiété des légendes. Cependant il sera difficile de juger par elles de la religion, des usages et du costume des Français : tantôt on y voit la croix du Christ, et tantôt la massue d'Hercule. Ici c'est un Ange qui apparoît, là c'est Mercure. Et d'ailleurs, y a-t-il quelque chose de moins naturel qu'un roi de France déguisé en empereur romain, les bras nus jusqu'au coude, le laurier sur la tête, et une chlamyde sur les épaules ? En un mot, cette suite offre, comme celle du grand Constantin, un mélange tout pareil de symboles chrétiens et païens. Disons, en passant, que l'histoire métallique des papes fournit un grand nombre de morceaux admirables, tant pour l'excellence du travail que pour la parfaite observation des convenances.

Comme je traite principalement des médailles sous le rapport de l'art, je ne dois point passer sous silence la manière dont les anciens exécutoient le portrait, et en quoi les modernes en ont différé. Le procédé constant des graveurs a été, jusqu'au troisième siècle, de représenter les têtes de profil. Jamais, jusque-là, on ne rencontre un visage de face et en plein. Le profil, dit Addisson, a plus de majesté ; il convient mieux à la proportion d'une médaille, et il est plus favorable pour exprimer dans un juste relief le nez et les sourcils, qui sont les parties saillantes de la face humaine. Dans le Bas-Empire on voit au contraire des faces gothiques remplir le champ d'une médaille. Les modernes ont employé les deux manières, la face et le profil ; celui-ci se remarque sur les plus belles médailles. Une autre remarque à faire, c'est que les anciens donnoient un relief plus parfait à la figure. C'est un genre de beauté dont la décadence semble avoir suivi celle de la grandeur romaine. A mesure qu'elle décline, on voit les figures moins saillantes, et au temps de Constantin, elles sont presque de niveau avec le champ de la médaille. Enfin le relief disparoît tellement, qu'on diroit que les artistes le regardoient comme un défaut, et qu'ils exigeoient qu'une belle sculpture présentât une surface absolument unie.

Parmi les médailles des villes, on distingue les *autonomes*, les *impériales grecques* et les *coloniales*. Les *autonomes* sont celles qui ont été frappées dans les différentes villes pendant qu'elles se gouvernoient par leurs propres loix. Les *coloniales* ont le plus souvent le titre de *colonia* dans l'inscription, et sur le revers, le prêtre voilé, traçant avec la charrue les

limites de la colonie. Les impériales grecques sont celles qui ont été frappées par les villes de la Grèce soumises aux empereurs romains. On y voit la tête d'un empereur et l'inscription est en grec. Les médailles des princes sont ordinairement postérieures aux médailles autonomes. Dans la description des médailles on suit l'ordre géographique d'Occident en Orient, en commençant par l'Europe.

L'art monétaire a été très en vigueur en Espagne ; cependant ses commencemens nous y sont inconnus. Les plus anciennes monnoies sont celles qui portent une inscription uniquement espagnole ; les médailles du second âge ont une inscription bilingue, c'est-à-dire, en deux langues, espagnole et phœnicienne, ou grecque et latine ; celles du troisième âge ont une inscription grecque ou latine. L'Espagne a perdu le droit de battre monnoie sous Caligula. Les plus anciennes médailles espagnoles sont d'argent, leur forme est grossière, le style du dessin est barbare. Les caractères espagnols sont particuliers à cette contrée. (*V.* Inscriptions, tome II, pag. 191 et suiv.) Les colonies grecques et phœniciennes ont frappé en Espagne des médailles avec des caractères grecs et phœniciens ; le latin a dominé après la conquête faite par les Romains. Sur plusieurs des plus anciennes médailles de l'Espagne, on voit une tête avec une barbe épaisse ; quelques-unes sont imberbes. Ces têtes sont probablement des portraits d'anciens chefs espagnols. Les chevaux, les épis, le cavalier courant, armé d'une pique, sont les types les plus particuliers à l'Espagne. Sur les médailles espagnoles, principalement sur celles frappées sous Hadrien, on voit quelquefois le lapin. (*V.* Espagne.) Lastanoza, Mahudel, Velasquez, Florez, ont écrit sur les médailles d'Espagne. L'ouvrage de Florez est le plus utile et le plus estimé.

Des auteurs ont prétendu que la première monnoie des anciens Gaulois avoit été de cuir. Si ce fait est exact, on ignore à quelle époque ils lui ont substitué celles de métal. Les nombreuses cités qui occupoient l'ancienne Gaule avant l'invasion des Romains, étoient gouvernées par des rois ou par des magistrats. Les uns et les autres firent fabriquer de la monnoie d'or, d'argent et de cuivre. Ils y faisoient graver les figures entières ou les têtes seulement des divinités qu'ils adoroient, ou quelques animaux qui représentoient la qualité ou les richesses de leur pays, ou des cavaliers, quelquefois leurs têtes et leurs noms, et celui des villes et des peuples qu'ils gouvernoient ; souvent aussi des marques de leurs plus belles actions. Pour donner à leurs monnoies un cours plus libre, ils imitoient quelquefois celles de leurs voisins et des peuples chez lesquels ils faisoient plus de commerce. Le cheval se voyoit assez ordinairement sur les monnoies des Gaulois ; il étoit dans l'action de courir, sans bride et sans couverture. On peut le regarder ou comme le symbole de la guerre, pour laquelle ils avoient une inclination naturelle, ou comme une allusion à leur amour pour la liberté et pour l'indépendance. On ne sauroit adopter les explications qu'on a données de l'étoile qu'on plaçoit sous le cheval : ils pouvoient avoir emprunté ces figures des Grecs, qui les faisoient graver sur leurs monnoies, et avec lesquels ils avoient une grande communication. La monnoie des Gaulois portoit encore pour empreinte un sanglier ou verrat, tel qu'ils le portoient dans leurs enseignes. Les Romains ayant conquis la Gaule, y fondèrent une colonie ; et outre les fabriques de monnoie qu'ils y trouvèrent établies et qu'ils conservè-

rent, ils en fondèrent trois autres, une à Trèves, une autre à Arles, et la troisième à Lyon. On a des médailles frappées dans cette dernière ville et à Nîmes, en l'honneur d'Auguste. L'empereur Majorien décria la monnoie des Gaulois, l'or n'en étant pas à si haut titre que celui des monnoies romaines.

On n'est point d'accord sur l'âge des médailles gauloises. De ce que les figures qu'elles représentent n'ont pas cette grande barbe et cette longue chevelure qu'on attribue aux Gaulois, quelques antiquaires ont inféré qu'elles sont postérieures au temps où les Romains s'emparèrent des Gaules; mais Eckhel donne d'excellentes raisons du contraire. On ne peut suivre les progrès de l'art monétaire chez les Gaulois, faute de notes chronologiques; cependant il y a quelques médailles du temps de César, indiquées par les noms des princes, et d'ailleurs on sait que les colonies gauloises ont cessé de frapper des monnoies sous Auguste. En effet, on ne trouve aucune médaille coloniale du règne de Tibère, sous lequel on ne toléra plus alors dans la Gaule que l'usage des monnoies romaines. Les types les plus fréquens sont le cheval et le sanglier; l'un et l'autre font allusion au goût extrême des Gaulois pour la guerre et pour la chasse. Ce qui prouve au surplus le rapport du sanglier avec l'humeur sauvage et militaire, ce sont quelques médailles de Durnacus, où l'on voit un sanglier auprès d'un soldat; sur une autre, un soldat porte un sanglier percé d'une lance, c'est probablement une enseigne militaire, ainsi qu'on le voit figuré sur l'arc d'Orange. Ces types sont propres à la Gaule, mais d'autres y ont été introduits par d'autres nations; telle est la tête de Pallas, casquée, qui est empruntée des deniers romains. On remarque sur quelques médailles gauloises un pentagone, symbole de l'immortalité de l'ame, introduit, dit-on, par les Druides. Les têtes sont probablement celles des rois ou des chefs gaulois. Les inscriptions des médailles gauloises sont grecques, latines, ou offrent un mélange des caractères de ces deux langues, que les monétaires gaulois imitèrent peut-être quelquefois sans les comprendre. Les lettres grecques se voient principalement sur celles des colonies de Marseille, d'Antibe et de Bettera, (Béziers) dans la Gaule narbonaise. On pense que ces caractères ont été apportés par les Phocéens à leur arrivée de l'Ionie. Les autres peuples de la Gaule ont employé les lettres grecques avec un mélange des lettres latines, ce qui autorise à croire que la langue grecque ne fut pas entièrement inconnue aux Gaulois, du moins à ceux qui habitoient des contrées où il y avoit des colonies grecques. Les médailles des Gaules sont de tout métal. On en rencontre quelques-unes en or, sur-tout de celles qui représentent des biges, et quelques autres. Mais le nombre des monnoies d'argent est le plus considérable; beaucoup sont de bronze, d'autres FOURRÉES (*V.* ce mot), d'autres enfin d'un mélange tel qu'elles conservent la marque de la pression; elles ont dû être nécessairement coulées. La fabrique de quelques-unes a été jugée excellente; celle d'un plus grand nombre est barbare, et la partie mécanique elle-même y est extrêmement négligée. Les médailles des villes fondées par des transfuges grecs sont d'un excellent goût de dessin, et annoncent la connoissance du bel art. Le premier auteur qui ait traité des monnoies gauloises est BOUTEROUE, dans son ouvrage intitulé : *Recherches curieuses des monnoies de France*, in-fol., 1666. Il y a compris toutes les médailles qui existoient alors dans le Cabinet du roi et dans d'au-

tres: Combe, Pellerin, Eckhel, Pembrock, Saint-Vinceus, Grosson, en ont publié beaucoup qui avoient été inconnues à Bouteroue.

On ne connoît point de médailles de la Grande-Bretagne, à l'exception de celles frappées par quelques Augustes, vers le déclin de l'empire romain; mais ces monnoies appartiennent à la suite des impériales. Malgré les efforts que l'on a faits pour attribuer quelques médailles à la Germanie, on en peut dire la même chose que de l'Angleterre.

A l'exception des médailles de quelques colonies grecques, les médailles de l'Espagne et de la Gaule n'offrent en général qu'un travail grossier et barbare, Quelques villes de l'Italie nous offrent au contraire le produit de l'art grec, et tout ce que l'antique a de plus parfait en ce genre. L'Italie renferme un grand nombre de médailles; les Romains permirent aux habitans de ce pays de frapper des monnoies longtemps après les avoir soumis. L'Italie supérieure n'a presque pas de médailles; et Pintius, qui a écrit une dissertation sur les monnoies de Ravenne, pense même qu'elles sont dues toutes aux rois goths. L'Italie intérieure offre beaucoup de ces espèces d'*as*, appelés *æs grave*. Les médailles dont la légende est en caractères étrusques lui appartiennent. Le revers offre une figure sacrifiant un porc, et huit guerriers, au milieu desquels s'élève une enseigne, le touchent avec un bâton; c'est la cérémonie de la confédération des huit chefs qui dirigeoient la guerre sociale. Sur quelques-unes de ces médailles, on voit la tête de l'Italie, figurée comme Rome sur les médailles romaines. L'Italie inférieure fournit un grand nombre de médailles. On y distingue la Campanie, dont les médailles, ainsi que celles des peuples suivans, offrent des inscriptions étrusques. (*Voyez* INSCRIPTIONS, tome II, page 200.) La plupart de ces médailles ont pour type le bœuf à tête humaine, symbole de Bacchus, que quelques auteurs ont pris faussement pour le MINOTAURE. (*Voy.* ce mot dans mon ***Dictionn. de Mythologie.***) C'est dans cette partie de l'Italie qu'étoit située Acerra, dont les médailles ont pour type Jupiter foudroyant les Titans, deux hommes vêtus d'un manteau flottant, qui touchent une truie avec une baguette, cérémonie des féciaux, décrite par Virgile; c'est encore dans cette partie que sont situées Capoue, Cumes, Herculanum, Néapolis, aujourd'hui Naples, et anciennement appelée *Parthenope*. Beaucoup de médailles de cette ville ont la tête de Diane et le bœuf à tête humaine; d'autres celle d'Apollon, avec le trépied et la cortine. Dans l'Apulie on remarque Arpi, ville fondée par Diomède, sur les médailles de laquelle on voit un sanglier qui indique l'origine ætolienne de ce héros. Sur les médailles de Brundusium en Calabre, on voit Arion jouant de la lyre, porté sur un dauphin et couronné par la Victoire, parce qu'on rapportoit que l'aventure d'Arion lui arriva en sortant de Brundusium, où il s'étoit arrêté en allant de Tarente à Corinthe. La plupart des médailles de Tarente, ville maritime et puissante, offrent Taras, fondateur de la ville, assis sur un dauphin, Pallas, la chouette et une étoile. La Lucanie fournit beaucoup de médailles dont le travail offre la singularité d'être en relief d'un côté, et en creux de l'autre, sans cependant être ce qu'on appelle INCUSES. (*V.* ce mot.) Le type le plus commun des médailles d'Héraclée est Hercule étouffant le lion de Némée; on y voit ce héros dans différentes attitudes, ainsi que Pallas et Apollon. Les médailles assez nombreuses de Métaponte annoncent la

perfection de l'art. Elles ont pour type Cérès, un épi, Apollon, Mars, Bacchus, et différens signes monétaires. Les médailles qui appartiennent aux Bruttiens en général, nous offrent des types singuliers; au revers de Neptune est une femme voilée, assise sur un hippocampe, un génie placé sur la queue du monstre, décoche une flèche en arrière; d'autres ont la Victoire ailée; Junon voilée, tenant un sceptre; Bacchus nud, se couronnant lui-même; Neptune ayant le pied posé sur un chapiteau d'ordre ionique; Jupiter agitant la foudre, etc. Sur quelques médailles de Crotone, on voit Hercule buveur, ayant sa massue dans la main gauche, un vase dans la droite, ses armes près de lui; ou bien Hercule enfant, étouffant deux serpens; ou Bellerophon sur le Pégase, et combattant la Chimère, etc. Les médailles de Rhégium ont en général pour type, un lion, quelques-unes un lièvre, et un homme traîné dans un char à un seul cheval; en l'honneur d'Anaxilas, qui avoit vaincu dans les jeux olympiques, et qui avoit introduit à Rhegium le lièvre, qui jusqu'alors y avoit été inconnu. Les médailles de Sicile sont nombreuses, curieuses et importantes. Les trois promontoires qui avoient fait donner à cette île le nom de *Trinacria*, sont indiqués sur plusieurs de ses médailles par trois jambes réunies ensemble. La Victoire dans un bige, un trige, un quadrige; le bœuf à tête humaine, la figure des fleuves de la Sicile sont aussi des types très-communs. Paruta, Dorville et sur-tout le prince Torremuzza ont donné des ouvrages sur les médailles de la Sicile. Les types des médailles d'Agrigente sont le cancre, l'aigle déchirant un poisson, un lièvre, un serpent ou une colombe. Sur plusieurs de Catane, on remarque Amphinome et Anapis, qui, dans une irruption de l'Ætna, pendant que chacun emportoit ses objets les plus précieux, chargèrent leurs vieux parens sur leurs épaules, et furent appelés, à cause de ce trait, les *frères pieux*; ce fut par cette raison que Sextus Pompée rappela ce trait sur ses médailles; ces frères avoient une statue à Catane. Les monnoies les plus anciennes de Panormus, aujourd'hui Palerme, ont pour type Hercule, Mars, le cheval Pégase et des inscriptions phœniciennes. Les médailles grecques de cette ville ont pour types, différens dieux et la tête de Méduse au milieu d'un triangle. Sur celles de Selinus on voit une feuille d'ache, qui se nommoit en grec *selinon*; on y voit aussi le fleuve Hypsas, un coq à ses pieds, pour indiquer la salubrité de ses eaux. Syracuse a pour types la tête de Proserpine entre des poissons, Jupiter, Minerve, Diane, Cérès, et leurs attributs; Hercule, Méduse, avec la langue hors de la bouche, etc. Après les médailles des villes de la Sicile, on place celles de ses rois; le plus ancien est Gelon: les médailles, cependant, qui portent son nom, paroissent être postérieures à son règne, à en juger par l'art, le métal et les inscriptions. C'est encore dans cette suite qu'on place les médailles de la reine Philistis, qui ont pour type, d'un côté, la tête d'une femme voilée, de l'autre une Victoire dans un bige. Cette reine, dont on ne peut assigner l'époque, n'est connue que par ses médailles et par une inscription trouvée sur les degrés du théâtre de Syracuse. Sur les médailles de la Chersonèse taurique, on voit Diane, dont le culte y étoit fort en honneur. La Sarmatie européenne ne présente presque rien d'important. Sur les médailles impériales de la Dace, on voit cette province figurée comme une femme coiffée d'un bonnet phrygien, entre un

aigle et un lion, et ayant une épée recourbée. La Mœsie supérieure, dont Viminacium est la principale colonie, est figurée à-peu-près comme la Dacie. Les médailles de ces provinces portent au bas l'indication d'une ère. La Mœsie inférieure renferme un assez grand nombre de villes coloniales. La Thrace en offre dont le nom est plus célèbre, telles que Abdera, qui a pour type un griffon, Byzantium, aujourd'hui Constantinople, dont quelques médailles ont pour type la tête de Byzas, son fondateur. Dans la Chersonèse de Thrace, on remarque Cardia, qui a pour type parlant un cœur. Sur les médailles impériales de Sestus, on voit Léandre traversant le détroit, et sa maîtresse Héro lui présentant un fanal du haut d'une des tours d'Abydos. Cary a donné l'histoire des rois de Thrace d'après leurs médailles. Les médailles avec le nom de la Macédoine sont, les unes antérieures, les autres postérieures au temps où les Romains s'en sont emparés après la défaite de Persée. Paul Emile la partagea en quatre régions; chacune est indiquée sur les médailles. Ses villes principales sont Amphipolis, Olynthus, Pella, Philippi, Thessalonique. La Thessalie est désignée par son nom et par le cheval; cette province produisoit d'excellens chevaux. L'Ætolie est caractérisée sur les médailles, par le sanglier et les instrumens qui servent à la chasse, en mémoire de celle du sanglier de Calydon; cependant les médailles de cette ville n'offrent pas le même type. La Bœotie est désignée sur ses médailles par le bouclier bœotien. Les nombreuses monnoies d'argent d'Athènes offrent pour type ordinaire la tête de Pallas, la chouette et le diota, ou vase à deux anses, dans une couronne d'olivier, avec le nom d'un, de deux, et quelquefois de trois magistrats. Les médailles de bronze de cette ville sont d'un temps postérieur. On y trouve encore d'autres types; la tête de Méduse, la grenade, le foudre, le trépied, un trophée; une entr'autres nous présente l'*acropolis* ou la citadelle d'Athènes; on y voit la statue de Minerve, la grotte de Pan, taillée dans le rocher, et l'escalier qui menoit à la citadelle; une autre présente la dispute de Neptune et de Minerve, donnant aux hommes, l'un le cheval, l'autre l'olivier. D'autres médailles d'Athènes ont pour type Vulcain et ses instrumens, Cérès et Triptolème dans un char traîné par des dragons, Thésée, vainqueur du Minotaure, retournant à Athènes avec la dépouille du monstre; une abeille, etc. Outre les médailles autonomes, Athènes a encore frappé des médailles royales à la tête de Mithridate VI: les médailles impériales ne sont pas authentiques. Plusieurs villes ont frappé des monnoies qui imitent celles d'Athènes. La plupart des monnoies de cette ville sont d'un travail très-médiocre, ce qui doit paroître d'autant plus étonnant, que les autres beaux arts ont été cultivés avec tant de succès à Athènes. L'âge des médailles de cette ville peut être caractérisé d'après les ornemens du casque de Minerve, qui s'y voit; les monnoies où ce casque est très-simple, sont antérieures à Phidias; celles où ce casque est très-orné, lui sont postérieures, et paroissent une imitation de sa magnifique statue. Les médailles d'Ægine en Achaïe, offrent une chèvre, qui est le type parlant de cette ville; celles de Lacédémone offrent les Dioscures et le buste de Lycurgue; sur celles d'Argos on voit aussi les Dioscures, Diomède enlevant le palladium, comme sur les belles pierres d'Aulus, de Dioscoride, de Solon, de Cnéius; sur les impériales à la tête de Sévère, on voit Cadmus com-

battant les soldats nés des dents du dragon. Les médailles autonomes et impériales d'Epidaure nous présentent Æsculape, et le coq, son attribut. Stymphale, dans l'Arcadie, nous offre pour type de ses médailles les oiseaux du lac de ce nom; sur celles de Tégée, on voit Télèphe nourri par une biche. (*Voyez* TÉLÈPHE dans mon *Dictionnaire de Mythologie*.) Les médailles qui portent le nom de Crète sont impériales. Les villes principales de cette île sont : Cnosse, dont les médailles offrent le Minotaure sur le revers, et le labyrinthe sur la face; Cydon, dont les médailles nous offrent le nom de *Neuante*, le seul graveur en médailles connu; on y voit aussi un homme faisant un arc, pour faire allusion à la réputation des Cydoniens d'être très-habiles dans la fabrication de ces armes; ou bien Milétus, fils d'Apollon et d'Acacalis, fille de Minos, nourri par une louve dans le bois où il avoit été exposé; les médailles de Gortine présentent l'enlèvement d'Europe. Les médailles de l'île de Mélos offrent une grenade, qui en est le type parlant. Sur celles de Naxos on voit la tête de Bacchus, qui y consola Ariadne. Les médailles du royaume de Pont nous présentent Pégase, Persée, et les attributs de sa victoire sur Méduse, parce que les Perses descendoient de Persée, et que les rois de Pont tiroient leur origine des Perses. Les médailles d'Amysus, ville située dans le Pont, nous retracent aussi les aventures de Persée. On réunit ensemble les médailles des rois de Pont et celles des rois du Bospore, parce que plusieurs l'ont été à-la-fois de ces deux Etats. Cary en a écrit l'histoire. La suite des rois du Bospore a été très-augmentée par les soins du P. Froelich. Aboniticos en Paphlagonie a pour type le serpent Glycon, du prestigiateur Alexandre, qui obtint que cette ville changeât son nom contre celui d'Ionopolis, qui est consignée sur une médaille; elle offre ce même serpent avec une tête humaine. Sur les médailles de Sinope, on voit Sérapis, en mémoire de ce que Ptolémée Philadelphe apporta de Sinope son culte et sa statue. La ville d'Hadrianothéra en Bithynie fut nommée ainsi, en mémoire d'une chasse mémorable dans laquelle Hadrien avoit tué une ourse monstrueuse : la tête de cet animal sert de type à la plupart des médailles de cette ville. Les types des médailles de Nicée sont variés et nombreux; on y voit Jupiter Melius et Agoræus, Sérapis et Hygiée, Cérès, Télesphore, Thésée, Homère, Alexandre-le-Grand, le fleuve Sangarus, un cheval dont le pied gauche ressemble à un pied humain, et le pied droit à une main humaine; Pythagore assis, ayant la main droite appuyée sur un globe. Outre le nom de plusieurs magistrats avec différens titres honorifiques, on y trouve la mention de plusieurs jeux indiqués aussi par des urnes. Apollonie, en Mysie, a pour types Apollon dans son tempel, le fleuve Rhyndacus et un vaisseau. Les médailles de Cyzicus, ville célèbre de la Propontide, offrent le héros Cyzicus, son fondateur, et divers objets relatifs au culte de Cérès et de Bacchus; les magistrats y ont le titre de *prætor*, d'archonte et celui d'asiarque ou commandant de l'Asie. Lampsaque offre le cheval marin; Priape, dieu de la contrée; Laocoon, déchiré par les deux serpens. Pergame nous montre le héros Eurypyle, son fondateur, fils de Télèphe et d'Astyoche (*Voyez* EURYPYLE dans mon *Dictionn. de Mytholog.*); Jupiter Philius et Jupiter Pius; la ciste mystique; Coronis, mère d'Æsculape; Hercule, vainqueur du sanglier d'Erymanthe, pendant qu'Eurysthée se cache de peur dans un ton-

neau ; Télèphe nourri par une biche, etc. Sur les médailles d'Abydos, dans la Troade, nous voyons Léandre nageant vers Héro, un petit Amour vole au-dessus en tenant un flambeau. Sur celles de Dardanus, ville fondée par le roi de ce nom, et qui a donné le sien aux Dardanelles, on voit le pieux Ænée, l'enlèvement de Ganymède, et le fleuve Rhodius Sur les médailles de la nouvelle Ilion, bâtie à trente stades de l'ancienne Troie, on voit Minerve Iliade, qui y avoit un temple; le héros Dardanus; Anchise et Venus; Hector sur un quadrige; le même combattant sur le corps de Patrocle, etc.

L'Asie mineure offre des médailles curieuses; Cyme nous présente des médailles d'un beau travail, et avec des types intéressans; celui qui lui est propre est le cheval, posant un pied sur un vase à une anse, d'une forme particulière; l'Hermus appuyé sur son urne, le sénat représenté par le buste d'un jeune homme nud; Elée est caractérisée par un type parlant, la couronne d'olivier; Temnos par deux Némèsis. Les médailles de Mytilène offrent Nausicaa, Sappho, Alcée, Pittacus, etc. Le type le plus commun des médailles d'Ephèse, dans l'Ionie, est Diane avec ses attributs. Sur quelques médailles de Smyrne, on voit Hercule Hoplophylax, garde des armes; Cybèle Sipylène, appelée ainsi du mont Sipylus, voisin de Smyrne; le fleuve Melès, Livie et le sénat, Alexandre entre deux Némésis, etc. On y lit aussi plusieurs titres singuliers de jeux, etc. Teos, patrie d'Anacréon, offre sur quelques-unes de ses médailles la tête de ce poète et celle d'Homère. Les médailles de Cnide, ville principale de la Carie, nous offrent la célèbre Vénus de Praxitèle. Sur celles de Nysa on trouve l'indication des jeux appelés *Théogamia*, en l'honneur de Pluton et de Proserpine. Celles de Tripolis offrent le Peuple personifié et l'indication des jeux en l'honneur de Latone.

L'île de Cos, consacrée à Æsculape, offre sur ses médailles la figure d'Hippocrate, dont elle étoit la patrie. Celles de Rhodes présentent le type parlant d'une rose, et la tête de son célèbre colosse. Sur les médailles de Sardes en Lydie on voit Omphale, tenant les armes d'Hercule; elles indiquent l'union de cette ville avec Pergame et Laodicée de Phrygie; les divinités qu'on y remarque sont Diane, Proserpine, Vénus, Lunus, Hercule, Tmolus qu'on regardoit peut-être comme son fondateur; on y voit aussi le temple de plusieurs empereurs; les jeux qu'on y célébroit sont les philadelphies et les jeux néméens, pythiques, isthmiques et chrysanthins; enfin, on y lit le nom et la dignité de plusieurs magistrats, tels que l'Asiarque, et des prêtres appelés *Stephanéphores*, c'est-à-dire, porteurs de couronnes. Le mont Argée est figuré sur les médailles de Cæsarée en Cappadoce. Sur les médailles de la Syrie, on observe la suite nombreuse de ses rois, dont l'histoire a été tracée par Vaillant et par Froelich; leur tête est ceinte du diadème, cornue ou radiée, rarement casquée. Le revers offre le plus souvent l'ancre, Apollon et le trépied, Pallas, le bœuf cornupète, les Dioscures. Antioche, où tant de médailles ont été frappées depuis Auguste jusqu'à Volusius, a le titre de sainte, de métropole et d'asyle; les inscriptions prouvent que le peuple parloit grec, et que les magistrats étoient Romains. Les médailles les plus remarquables de la Phénicie sont celles de Bérytus, où l'on voit Neptune traîné dans un char attelé de quatre chevaux marins; celles de Sidon, qui offrent Astarté dans son temple, et Tyr, sur les impériales de laquelle on voit les Muses. La

Galilée et la Judée nous offrent des médailles avec des caractères samaritains qu'il n'est pas aisé de déterminer ; quelques-unes sont bilingues, et appartiennent à des rois ou chefs de la Judée ; celles de Siméon n'ont point de lettres grecques ; parmi les villes de ce pays, Gaza et Ascalon sont les plus remarquables. Il reste peu de vestiges de la police, et encore moins des machines dont les Chaldéens, les Syriens, les Ægyptiens, les Perses et particulièrement les Juifs se servoient dans la fabrication de leurs monnoies. Plusieurs ont cru que ceux-ci avoient pour originaux deux sortes de poids, l'un sacré et du sanctuaire, l'autre royal et commun ; le premier étoit le plus pesant et le plus juste, parce qu'il étoit l'original et l'étalon sur lequel on ajustoit tous les autres ; on le conservoit avec soin dans le sanctuaire sous la direction et l'intendance des prêtres, d'où il portoit le nom de sacré, de saint, ou du sanctuaire. Ces poids étoient de pierre. La principale monnoie des Juifs, et qui leur fut commune avec les Chaldéens et autres, étoit le sicle qu'ils fabriquoient d'argent pur. Ce nom vient d'un mot hébreu qui signifie peser. Les mêmes noms furent employés chez eux pour exprimer un poids et une espèce de monnoie. Outre les espèces fabriquées dans leur pays, les Juifs se servoient encore de différentes monnoies étrangères d'argent et de cuivre. On remarque que sous leurs derniers rois, les figures gravées sur leurs monnoies d'argent, et principalement sur celles de cuivre, ont beaucoup varié, et qu'à l'exemple des autres nations ils s'en servoient pour consacrer le souvenir des actions les plus mémorables. On ne lit nulle part que les Israélites aient fabriqué des espèces d'or. L'Arabie et l'Arménie sont personnifiées sur plusieurs impériales. Vaillant nous a laissé une histoire des rois Parthes ou Arsacides ; leurs médailles portent le titre pompeux de rois des rois ; le prince est coiffé d'un diadême, et le plus souvent d'une mître ornée de gemmes ; on voit communément au revers un Parthe assis, montrant son arc. On y trouve souvent des dates de l'ère parthique ; on y observe des costumes plus ou moins singuliers. Suivant un auteur moderne, la première monnoie qu'on ait vue en Ægypte, y avoit été frappée par Aryandès, sous la domination des Persans. Un autre a avancé que la monnoie n'y fut jamais abondante et nombreuse ; il fonde son opinion sur ce que les Arabes qui fouillent sans cesse les ruines de cette contrée, et qui tourmentent même le sable, n'ont pas encore trouvé une seule pièce. On a trouvé dans une momie une petite feuille d'arbre figurée en or et extrêmement mince. Barthelemy, d'après ce monument que l'on conserve dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale, avoit conjecturé que c'étoit la monnoie des anciens Ægyptiens ; mais cette conjecture n'est appuyée sur aucune probabilité. On ne trouve pas de médailles d'Ægypte antérieures au temps des Ptolémées, ou des Lagides, appelés ainsi de *Ptolemæus Lagi*, le premier d'entr'eux. La suite de ces rois est très-nombreuse ; les villes de l'Ægypte, au contraire, offrent peu de médailles. Celles des rois ont au revers une aigle, symbole de la puissance ou du Nil ; le revers des médailles des reines offre une corne d'abondance. Vaillant a écrit une histoire des Ptolémées d'après leurs médailles ; ces princes ont la tête ceinte d'un diadême ; un grand nombre de médailles impériales a été frappé à Alexandrie, et leur type est très-intéressant pour la connoissance des mœurs et des usages des Ægyptiens. M. Zoëga en a rédigé un ample et savant catalogue.

Il est inutile de répéter ici que parmi les premiers Romains, comme chez tous les peuples naissans, la monnoie fut d'abord informe et grossière, et se donnoit au poids. Tous les auteurs s'accordent à attribuer à Numa, successeur de Romulus, l'émission d'une espèce de monnoie, qui consistoit en morceaux carrés de cuivre, du poids d'une livre de douze onces, sans aucune marque. Ce roi avoit même établi une compagnie de monnoyeurs appelés *œrarii*. Mais Servius Tullius est regardé comme ayant fait le premier fabriquer de véritables monnoies de cuivre. L'ancienne, appelée, à cause de sa forme grossière, *œs rude*, *œs grave*, *rodus* ou *raudus*, *rauduscululus*, fut remplacée par des pièces rondes du même poids et de même valeur, qui portèrent l'empreinte ou figure d'un bœuf, d'un mouton. On les nomma *as libralis* et *libella;* on y ajouta des lettres pour indiquer leur poids et leur valeur. Au reste, la principale de ces monnoies étoit l'as auquel on fit des diminutions et des augmentations. Montfaucon, tome III, part. I, a publié, d'après le P. Dumolinet, l'as et ses divisions. Sur la plus ancienne monnoie, on reconnoît, pl. 88, l'empreinte d'un bœuf. Celles qui lui succédèrent offrent souvent une tête de Mercure; la tête double de Janus, avec la proue de navire au revers, se rencontre aussi, mais plus ordinairement sur les as d'une once, frappés depuis la première guerre punique. Les pièces les plus singulières de cuivre sont celle pl. 88, n° 3, ayant d'un côté une tête de Rome, ornée de panaches extraordinaires, et de l'autre un bœuf avec l'inscription *Roma;* celle pl. 89, n° 3, représentant une tête inconnue, et au revers un chien couché avec l'inscription *Hatri;* le coq se remarque sur le n° 2. Sur celles de la pl. 90, on voit un dauphin, des mains ouvertes, la foudre, un chien courant; dans la pl. 91, la première porte une coquille, et au revers un caducée; la seconde, un chien couché et une lyre; la troisième, un vase et une roue. Deux autres ont pour marques, l'une un osselet, et au revers une faucille; l'autre, une grenouille, et une ancre au revers.

Ce ne fut que l'an de Rome 485, peu avant la première guerre punique, qu'on vit paroître des monnoies d'argent. Leur empreinte fut une tête de Janus sans barbe, et de l'autre une femme conduisant un char à deux ou à quatre chevaux, avec ce mot *Roma*, gravé en creux. On les appela *bigati* et *quadrigati*. On frappa aussi d'autres deniers, marqués d'une victoire ailée, d'où leur vint le nom de *victoriati;* comme on avoit appelé *ratiti* les pièces qui portoient au revers un vaisseau, *ratis*. On en peut voir le dessin dans Montfaucon, tom. III, part. I, pl. 92. L'an de Rome 547, sous le consulat de Claudius Néro et Livius Salivator, on fabriqua une monnoie d'or, *nummus aureus*. Il y en eut sous les empereurs de différentes espèces. Elagabale en fit faire qui pesoient jusqu'à deux livres. Il ne paroît pas qu'on ait placé aucune tête de consul ou de magistrat sur les espèces d'or et d'argent pendant la république, si ce n'est vers sa fin que les TRIUMVIRS MONÉTAIRES (*Voyez* ces mots) commencèrent d'en mettre quelques-unes, mais toujours celle d'un personnage distingué et qui ne vivoit plus. Jules César fut le premier Romain à qui le sénat accorda exclusivement de placer son effigie sur les monnoies. Cet honneur passa dès-lors aux empereurs, dont quelques-uns firent fabriquer des espèces d'or et d'argent qui portèrent leurs noms, comme des *philippes*, des *antonins;* d'autres y firent mettre la tête des impératrices. Cons-

tantin en fit frapper à l'effigie de sa mère ; cet empereur, après avoir embrassé la religion chrétienne, ordonna qu'on marquât d'une croix toutes les pièces de monnoie qu'on fabriqueroit. Pour empêcher les faux-monnoyeurs de contrefaire les espèces, les Romains, sous les empereurs, les firent créneler tout autour ; ce crénelage tenoit lieu du cordon qu'on met à présent sur les espèces. Martial fait mention d'une menue monnoie de plomb qui avoit cours de son temps. Elle étoit peut-être de la nature de celle appelée *sportula*, que les principaux magistrats distribuoient à leurs cliens, et qui fut aussi d'or, d'argent et de cuivre. Pour frapper leurs monnoies, les Romains se servoient du marteau, et probablement du MOUTON (*Voy.* ce mot), qui produisoit pour eux le même effet que notre balancier ; du moins on le juge ainsi par des restes de fabrique de monnoies romaines, qu'on a trouvés dans quelques grottes près de Baïæ et de Pouzzol. Il y avoit peu de fabriques de monnoie dans l'étendue de l'Empire romain, quoique si vaste; mais chacune étoit garnie d'un si grand nombre d'ouvriers, qu'elles pouvoient fournir cette prodigieuse quantité d'espèces nécessaires pour le commerce. On en remarque seulement trois pour l'Italie, celles de Rome, d'Ostie et d'Aquilée ; trois pour la Gaule, celles de Trêves, de Lyon et d'Arles; et une pour l'Allemagne et la Pannonie, établie dans la ville de Sciscia, à présent Sciscek sur le Saw. Il y avoit dans Rome quatre endroits où l'on battoit monnoie ; chacun avoit sa petite marque particulière qui le distinguoit. Les lieux où l'on fabriquoit les monnoies d'or, d'argent et de cuivre, étoient séparés ; et chaque fabrique avoit ses officiers différens. Les médailles des familles romaines, qu'on appelle communément *consulaires*, n'ont été frappées ni par les ordres de ceux dont elles portent le nom, ni même de leur vivant. Vers le septième siècle après la fondation de Rome, les triumvirs monétaires se permirent de mettre sur les médailles les noms de leurs ancêtres et des hommes illustres de leurs maisons, et de là s'est introduit l'usage de graver sur la monnoie les noms des grands hommes et des magistrats. Cet usage subsista ainsi jusqu'à la décadence de la république, que l'on commença à placer sur les médailles les têtes de Jules-César, des conjurés qui le tuèrent, et de tous ceux qui depuis eurent part au gouvernement. Les médailles consulaires forment une suite nombreuse, qui pourroit aller jusqu'à deux ou trois mille. Elle offre peu de choses curieuses, soit pour les légendes, soit pour les types, si ce n'est dans les médailles frappées depuis la décadence de la république, et qui devroient commencer naturellement la suite des IMPÉRIALES (*Voy.* ce mot). Avant ce temps, ces médailles portent simplement la tête de Rome casquée, ou celle de quelque déité, et le revers est ordinairement une victoire traînée dans un char à deux ou à quatre chevaux. Les médailles consulaires sont presque toutes d'argent et de la troisième grandeur ; on en trouve néanmoins de tout métal, et même des trois grandeurs dans le bronze; mais avec cette différence qu'à peine en a-t-on cinquante ou soixante en or et quatre cents de bronze, au lieu qu'on en connoît près de deux mille d'argent. Ainsi dans l'arrangement qu'on en peut faire, on place l'or et l'argent avec le petit bronze, et l'on range à la suite les grand et moyen bronzes mêlés ensemble. Quant à la suite des familles, la méthode la plus convenable, et qui a été adoptée par Ursin, Morel, Eckhel, etc. est celle de les ranger par ordre alphabétique des noms des familles

qui se lisent sur les médailles, mettant ensemble toutes celles qui paroissent appartenir à la même maison. Goltzius les a rangées d'après les fastes consulaires, mettant à chaque année les médailles des consuls de cette même année. Cette seconde manière paroît d'abord plus agréable et plus savante même que la première, mais elle est presque impossible dans l'exécution. D'abord, parce qu'il ne reste aucune médaille des premiers consuls, depuis l'an 244 jusqu'à l'an 485, ce qui a obligé Goltzius de remplir cet intervalle par les noms seulement de ces magistrats; et ensuite, parce que depuis 485 jusqu'à l'empire d'Auguste, les médailles rapportées par Goltzius même n'ont été frappées ni par les consuls, ni pour les consuls dont elles portent le nom, mais seulement par les monétaires qui, étant de la même famille, ont voulu conserver leur nom ou celui de leurs ancêtres. On voit d'après cela que les médailles consulaires n'appartiennent pas à l'époque que leur type semble indiquer, et que par conséquent l'ordre chronologique ne peut pas présider à leur classification. Dans le *Thesaurus Morellianus, sive familiarum Romanarum numismata omnia*, etc. etc. *ab* Andrea Morellio *disposita*, etc. etc.; Amstelodami, 1734, in-fol., qui est l'ouvrage le plus étendu sur les médailles consulaires, on trouve deux cent six familles romaines, dont il a fait graver deux mille quatre cent quinze médailles, sans comprendre dans ce nombre celles qu'on n'a pu attribuer à aucune famille particulière, et qui vont à cent trente-cinq, ni les médailles consulaires qui ne se trouvent que dans les fastes de Goltzius. Les médailles consulaires n'ont point été contrefaites aussi fréquemment que les médailles des rois grecs et les impériales. Comme on a moins d'empressement à rechercher cette espèce de médailles dont il y a peu de belles suites, les faussaires n'ont pas autant cherché à les contrefaire que les autres. On en trouve peu d'une conservation assez parfaite, pour être propres à former un beau moule; de plus, à l'exception des consulaires, restituées par ordre de l'empereur Trajan, et de très-peu d'autres, toutes ces médailles ne valent guère que leur poids. On ne croit pas qu'il y en ait de coin moderne, mais on ne garantiroit pas non plus qu'il ne s'en trouve point de moulées.

Je donnerai encore l'indication de quelques-uns des types les plus curieux que nous offrent les médailles consulaires. La famille *Æmilia* est une des plus intéressantes par le nombre des grands personnages qu'elle a produits. Ses médailles indiquent plusieurs triomphes; on y voit des couronnes civiques; on y voit le roi Persée et sa famille, enchaînés devant leur vainqueur Paul Emile; le jeune Marcus Lépidus, âgé de quinze ans, encore vêtu de la robe prétexte, à cheval, ayant tué un ennemi de sa main et sauvé en même temps la vie à un citoyen. Un autre denier de la même famille nous offre la tête d'Alexandrie, et sur le revers Marcus Lépidus posant la couronne sur la tête du jeune Ptolémée Epiphanes, qui tient dans sa main l'aigle romaine; Lépidus a sur l'inscription le titre fastueux de *tuteur des rois*. Sur une autre médaille, Arétas, roi de l'Arabie, indiquée par un chameau, est à genoux et présente un rameau d'olivier; il avoit été vaincu par Æmilius Scaurus. Sur une médaille d'Æmilius Buca, on voit le songe de Sylla, que Diane encourage à foudroyer ses ennemis. Sur une médaille de la famille *Antistia*, on voit deux Féciaux vêtus de la toge, se prendre la main au-dessus d'un autel où est un porc égorgé; cette cérémonie eut lieu à l'occasion du traité de paix avec les Gabiniens. Junon

Sospita paroît sur un denier de la famille *Antonia*, et sur ceux de plusieurse autres familles; les autres deniers très-nombreux de la famille Antonia, ont presque tous rapport au triumvir Marc-Antoine. Les médailles de la famille *Atilia* retracent la victoire d'Atilius Régulus; celles de la famille *Cæcilia*, celle de Quintus Métellus; on le voit aussi faisant la paix avec les Baléares. Les médailles de la famille *Cordicia* nous présentent Quintus Cordicius faisant la paix avec les Picentins; la tête du héros Picus, leur fondateur, est sur la face. Celles de la famille *Calpurnia* offrent Quintus Piso et Carpio, questeurs pour l'acquisition des bleds à distribuer au peuple, et Lucius Piso, surnommé *Frugi* pour la même raison. Sur celles de la famille *Carisia*, on voit les instrumens du monnoyage. Sur les médailles de la famille *Considia*, on voit le temple de Vénus Erycine. Les boucliers Anciles paroissent sur un denier de la famille *Cornelia*, au nom de Servius Lentulus; on y lit le nom de Cneius Cornélius *Scipion*, donné au chef de cette branche, parce qu'il servoit de bâton à son père aveugle. Le vainqueur d'Annibal, des Carthaginois et des Numides, Publius Scipio Æmilien, fils de Paul Æmile, y paroît aussi sur un autre denier. La Victoire lui présente une couronne, et il a le surnom d'Africain. Parmi les deniers de la famille de *Sylla*, on remarque celui qui représente le fameux Sylla, assis entre Bochus, qui lui présente un rameau d'olivier, et Jugurtha enchaîné; Sylla a le surnom de *Felix*, *Heureux*, que ses succès contre tous ses ennemis lui avoient mérité. Sur un denier de la famille *Didia*, on voit un châtiment militaire. La famille *Hérennia* nous offre Amphinome ou Anaspus, portant son père sur ses épaules; c'étoit chez les anciens le symbole de la piété filiale; les têtes des déesses *Pallor* et *Pavor* se remarquent sur un denier de la famille *Hostilia*. Dans la famille *Livineia*, les médailles de Livineius Régulus nous offrent les combats du cirque; celles de la famille *Lollia*, la forme de la tribune aux harangues; celles de la famille *Lucretia*, les sept étoiles du Nord, sur un denier de Lucrétius Trio. Sur les médailles de la famille *Mamilia*, Ulysse, de retour à Ithaque, est reconnu par son chien; cette famille prétendoit descendre d'Ulysse. La famille *Marcia*, qui descendoit d'Ancus, avoit sur ses médailles les portraits de Numa et d'Ancus Martius. La famille *Maria* nous donne plusieurs deniers relatifs au célèbre Marius. Sur ceux de la famille *Minatia*, on voit la tête du grand Pompée: l'Espagne debout au milieu d'un monceau d'armes, donne la main à Pompée qui sort d'un vaisseau; sur une autre, Pompée couronné par la Victoire, donne la main à Métellus Pius. Sur une autre, un Romain présente à Pompée l'Espagne suppliante. Les deniers de la famille *Mussidia* nous font voir les barreaux des comices avec le mot CLOACIN, parce que Sabinus, dont les Mussidiens prétendoient descendre, avoit donné le surnom de Cloacine à une statue de Vénus, trouvée dans un cloaque. Sur les médailles de la famille *Nasidia*, on voit un combat naval; sur celles de la famille *Numonia*, un soldat défendant un retranchement que deux autres attaquent. Un denier de la famille *Pétronia* nous offre un faune assis devant sa double flûte; il est absolument semblable à celui de la pierre gravée par Niconas. Le type d'un denier de la famille *Plautia*, présente un rapprochement heureux avec une pierre gravée. Le censeur Appius Claudius avoit fait supprimer le traitement des musiciens qui jouoient dans les cérémonies religieuses;

ceux-ci se retirèrent à Tibur ; le peuple, mécontent de voir ses sacrifices privés de musique, les redemanda ; mais ils se refusèrent aux instances du second censeur Plautius, qui eut alors recours à un stratagême. Il leur donna un grand repas, les enivra, les fit charger dans un chariot, et il arriva avec sa conquête, au lever de l'aurore, aux portes de Rome ; c'est en mémoire de cet événement qu'on voit un masque sur la face de ce denier, et sur le revers l'aurore, conduisant quatre chevaux. Rufus, probablement affranchi de la famille Plautia, a gravé la même figure sur une sardonyx qui faisoit partie du Cabinet d'Orléans. Parmi les médailles des *Pompéiens*, on voit sur une de Sextus Pompéius Faustulus la louve alaitant Rémus et Romulus, et le berger Faustulus étendant la main pour le recevoir ; derrière est le figuier quirinal et le pic consacré à Mars. Dans la famille *Pomponia*, les médailles de Pomponius Musa sont les plus remarquables ; on y voit Hercule Musagète, c'est-à-dire, conducteur des Muses ; chacune d s Muses est aussi sur différens deniers ; la comparaison de ces médailles avec les Muses des peintures d'Herculanum, l'apothéose d'Homère, le sarcophage du Capitole, aujourd'hui au Musée Napoléon, celui de M. Townley, et les Muses du Musée Napoléon, sert à fixer les véritables attributs de chaque Muse, que les artistes représentent quelquefois trop arbitrairement. (*Voy.* Muses, dans le *Dictionn. mytholog.*) Sur un denier de la famille *Scribonia*, on voit le Putéal, autel construit d'après la loi scribonienne au lieu où étoit le puits où la pierre à aiguiser de l'augure Accius Nævius avoit été jetée. Sur quelques deniers de la famille *Servilia*, on voit Marcus Servilius, vainqueur dans un combat singulier ; Caius Servilius son fils, est indiqué sur un autre comme l'instituteur des jeux appelés *floralia*, célébrés en l'honneur de Flore, et qui commencèrent à amollir les mœurs romaines. Sur un denier de la famille *Sulpicia*, on voit la truie indiquant à Ænée le lieu où il doit fonder la ville d'Albe. La famille *Titurìa* devoit son origine aux Sabins ; sur un de ses deniers on voit l'enlèvement des Sabines ; sur un autre, Tarpéia étouffée sous les boucliers des soldats à qui elle avoit livré la roche confiée à la garde de son père Tarpéius, et à qui elle avoit demandé ce qu'ils portoient au bras gauche, croyant avoir leurs bracelets. Le nom de Marcus Tullius Cicero se trouve sur un denier de la famille *Tullia ;* dans la famille *Valéria*, Valérius Acisculus a pour type parlant un maillet. Agrippa, l'ami d'Auguste, étoit de la famille *Vipsania*. Il est question de ses médailles à l'article Impériales. Dans la famille *Voconia*, un veau est le type parlant de Quintus Voconius *Vitulus*. A la suite des familles connues, on place les familles incertaines. Ces exemples suffisent pour prouver l'intérêt que présentent les médailles consulaires ; les peintres et les sculpteurs, les artistes dramatiques y peuvent trouver beaucoup de détails intéressans pour les antiquités romaines ; elles nous font connoître l'histoire des plus illustres maisons de Rome, et les grandes actions des hommes qui ont joué les principaux rôles dans l'Etat.

Les médailles impériales forment dans les cabinets une suite particulière, qu'on sousdivise ordinairement en plusieurs autres suites d'après le métal, en mettant ensemble l'or, l'argent, le grand, le moyen et le petit bronze. (*Voyez* Impériales.)

L'art monétaire n'a pas péri dans le moyen âge, quoiqu'il n'ait été dirigé que d'après le goût barbare de ces temps d'ignorance ; c'est à cet

art que nous devons la conservation de l'art de la glyptique. A l'époque de la restauration des arts et des lettres, plusieurs graveurs en pierres dures gravoient aussi des coins de médailles. Celui qui commença à réussir dans cet art, fut *Vittore* PISANO, peintre de Vérone; il peut en être regardé comme le restaurateur. Ses pièces portent l'inscription : *Opus Pisani pictoris;* il a gravé, en 1439, la médaille du concile de Florence. BOLDU, peintre également, marcha sur ses traces; on voit une médaille du poète Mesararo, de 1457, avec l'inscription: *Opus Boldu pictoris.* MARESCOTO, *Math.* DE PARTIS, SPERANDEO, etc. travaillèrent aussi dans le quinzième siècle. Le desir d'imiter les médailles antiques, pour en tirer du profit, avança beaucoup l'art de graver les médailles. *J.* CAUVIN et BASSIANO de Padoue ont porté cet art bien loin; ils firent les médailles de Jules III, en 1550, et celles d'autres papes jusqu'à Grégoire XIII. C'est sous ce dernier pontife que fut frappée la médaille en mémoire des massacres de la S.-Barthelemy, avec cette inscription: *Ugonotorum strages.* CORMANI fut emprisonné pour avoir gravé, en 1644, Innocent X, avec sa maîtresse Olympia Maidalchina au revers. Il s'empoisonna lui-même. Le PARMESAN grava la médaille en l'honneur de la correction du calendrier par Grégoire XIII. Les premières monnoies de France ressemblent assez aux monnoies gothiques; cependant sous les règnes de Louis XII et de François Ier, on commença à frapper des médailles plus soignées. Cet art a été principalement cultivé sous Louis XIV, dont il existe une très-belle suite de médailles; c'est alors que VARIN faisoit ces beaux revers si admirés. Sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, cet art étoit venu très en usage. Dans les derniers temps encore, plusieurs artistes se sont distingués en France dans cet art, tels sont entr'autres DUVIVIER, JEUFFROY, ANDRIEU, DROZ, etc. etc.

Les suites des médailles modernes se rangent par pays, et ensuite chronologiquement. M. de Poullarier avoit un des plus riches cabinets de ce genre; son catalogue est imprimé. Ces médailles sont curieuses et utiles pour la connoissance de l'histoire moderne. On place, avant les médailles gothiques, toutes celles du Bas-Empire et du moyen âge, qui n'ont pas été frappées en Orient. Les médailles des papes forment une suite curieuse. Vénuti en a donné la description; Mayer a donné celle des médailles de Naples. Les premières pièces étoient fondues; celle de Jules II, qui représente l'apôtre saint Paul avec cette inscription, *Contra stimulum ne calcitres*, est, selon Vénuti, la première qui ait été frappée. Les monnoies de France doivent un peu plus long-tems nous occuper. La monnoie eut chez les anciens Francs les mêmes commencemens et les mêmes périodes que chez les autres peuples. La loi salique fait mention de quatre sortes de monnoies; ainsi il n'est pas étonnant que les espèces d'or, d'argent et de cuivre aient été répandues de temps même de Pharamond. De ce prince à Clovis, on n'en connoît aucunes qui portent le nom des rois français. L'uniformité de poids des monnoies de la première race entre celles qui avoient cours au déclin de l'Empire romain, fait juger que les Francs, devenus maîtres de la Gaule, imitèrent les Romains dans la fabrication de leur monnoie. Les villes capitales des provinces et les villes les plus considérables, comme Paris, Rouen, Reims, Lyon, Soissons, Marseille et autres, avoient des fabriques de monnoies fixes et ordinaires. On les établissoit, soit dans des châteaux forts, *castra*, dans des maisons publiques ou royal les, *villæ publicæ, regiæ*, dans des

ports de mer, comme Quentovic et autres, sous là direction des ducs ou des comtes des villes. La tête ou le buste du roi étoient gravés d'un côté, avec son nom ou celui du duc ou comte, ou bien celui du monétaire seulement; au revers, une croix, et autour, le nom de la ville ou du château, ou de la maison publique. Il y avoit encore une fabrique de monnoie dans le palais où le roi faisoit sa principale résidence, et les espèces qui en sortoient avoient pour légende *Moneta palatina*. Le monétaire ou l'intendant de cette fabrique l'étoit ordinairement de celle de la ville capitale où étoit situé le palais. On en a la preuve par quelques pièces de Dagobert, qui ont pour légende *Moneta palatina*, et pour nom du monétaire, *Eligius*; et sur d'autres on lit *Parisinâ civitate*, et le même mot *Eligius*. Cette fabrique suivoit le roi dans ses voyages, et lorsqu'il résidoit en quelque lieu où on avoit la commodité de fabriquer, la légende des espèces changeoit, et au lieu de *Moneta palatina*, on mettoit le nom, soit du palais, soit de la maison où le roi séjournoit alors, comme *Carisiaco*, *Bonniaciaco*, *Catoiaco*, *Viriliaco*, etc. Les ouvriers avoient soin d'y porter des coins préparés, auxquels il ne falloit ajouter que la légende; la tête et le revers y étoient déjà gravés. C'est dans un tiers d'or de Childebert 1er qu'on rencontre le premier monogramme de *Christus*. Les six pièces d'or que cite Le Blanc, avec et sans le nom de Clovis, sont les plus anciennes qu'on ait des rois de France. La tête est couronnée du diadème perlé simple; on en voit de cette forme, et même à deux rangs de perles sur les monnoies des autres rois, qui imitèrent en cela, comme en beaucoup d'autres choses, les empereurs romains. On ne possède rien en argent de la première race, au lieu qu'on a beaucoup de deniers d'argent, et même d'oboles d'argent, appartenant à la seconde. Observons ici que le denier est aussi ancien que la monarchie, et qu'on ne cessa d'en fabriquer que sous Louis XIII; mais alors sa valeur étoit presque nulle. Le Blanc doute qu'on se soit servi sous les Mérovingiens et sous leurs successeurs de la monnoie de billon. Elle étoit de deux espèces; on entendoit par haut billon la monnoie blanche ou d'argent, et le bas billon étoit la monnoie noire ou de cuivre. Un auteur a écrit que les monnoies des premiers rois portoient au revers quelque figure historique, qui fut depuis Clovis remplacée par une croix, accompagnée d'abord de l'alpha et de l'oméga, et que leurs deniers d'argent n'avoient souvent aucune tête gravée. Sous la seconde race, on eut des sols, des demi-sols et des tiers de sols d'or comme sous la précédente; mais il nous en est parvenu très-peu. Des deux qui nous restent de Louis-le-Débonnaire, le plus fort, le mieux conservé et le mieux travaillé des sols antérieurs, a appartenu au célèbre Peiresc, à qui il a été volé. Ce fut sous cette race qu'on observa une nouvelle police pour la fabrication de la monnoie. Le monétaire ne mit plus son nom sur les espèces, et au lieu de la tête du prince, on y plaça presque toujours le monogramme de son nom. Charlemagne en donna le premier l'exemple. C'est de Louis-le-Débonnaire que date la première loi contre les faux-monnoyeurs. Au commencement de la troisième race on trouve autant d'obscurité pour les monnoies que vers la fin de la seconde. Un titre du règne de Philippe 1er nous apprend qu'alors, et même depuis long-temps, on comptoit par *francs* ou *florins*, et qu'ainsi cette espèce n'est pas due au roi Jean. Il y est aussi question de sols parisis. Sur la fin de la seconde race, tous les seigneurs un peu considérables s'ap-

proprièrent le droit de battre monnoie, et la firent chacun de poids et d'aloi différens. De là cette grande diversité dans les titres et dans les historiens, de sols ou de deniers *parisis*, *tournois*, *mantois*, *angevins*, *poitevins*, *chartrains*, *bordelois*, *tolosains*, etc. La monnoie parisis étoit celle des ducs ou comtes de Paris, et ainsi nommée parce qu'elle se fabriquoit dans cette ville. Les ducs de Paris étant montés sur le trône, le parisis devint la monnoie royale, ainsi que le tournois, appelé de ce nom parce qu'il se fabriquoit à Tours. Ces deux monnoies sont, avec le denier et le sol, celles qui figurent le plus souvent dans les anciens titres. Pendant la minorité de Louis VII, la reine régente fit fabriquer des espèces d'or à son effigie, tenant dans la main droite un sceptre, et dans la gauche une fleur de lys, avec cette légende en abrégé, *Blanche de Castille*, *mère du roi;* au revers, une grande croix fleurde-lysée, et pour légende *Christ. regn. vinc. imp.* Entre autres monnoies qui eurent cours sous Philippe-Auguste, on distingue les *marabotins*, sur l'origine et la valeur desquels il s'est élevé des contestations parmi les savans. Plusieurs les ont attribués aux évêques de Maguelonne, qui ont long-temps battu monnoie à Montpellier dont ils étoient les maîtres. On lisoit sur ces pièces des caractères arabes, d'où on a cru qu'elles avoient pris leur nom. Mais Le Blanc pense que le marabotin, qui est appelé indifféremment *maurabotinus*, *marmotinus*, *marbotinus*, *marabutinus*, *marabatinus* et *morbotinus*, doit son origine à l'Espagne. Les marabotins eurent cours en France, mais plus particulièrement dans les provinces voisines des Pyrénées. On voit sous Louis VI ou Louis VII la première monnoie à l'écu, semé de fleurs-de-lys sans nombre. Les améliorations qui eurent lieu sous saint Louis, le firent regarder comme le restaurateur de la monnoie en France. Avant Philippe de Valois, aucun roi n'avoit fait fabriquer un aussi grand nombre de monnoies d'or. Il en parut sept nouvelles, qui avoient été inconnues sous les règnes précédens. Charles VI réduisit à trois les fleurs-de-lys de l'écu. Sous ce prince et sous Charles VII, Henri V et Henri VI, rois d'Angleterre, firent frapper, à Paris et ailleurs, des espèces à leurs coins et à leurs armes. La dernière des monnoies qu'on leur attribue, est un gros d'argent fin fait à Calais, *villa Calisie*. La seconde année du règne de Louis XII, Anne de Bretagne, qu'il épousa depuis, fit frapper des espèces marquées de l'année 1498. C'est la première monnoie qui parut en France avec le millésime. Mais l'année ne se rencontre plus sur les pièces qui ont été fabriquées depuis. Une ordonnance de Henri II introduisit dans les monnoies deux nouveautés, savoir, d'y marquer l'année de la fabrication, ou le millésime, et en second lieu, d'indiquer, par des chiffres romains, si le roi dont la monnoie portoit l'empreinte, étoit le premier, le second du nom, etc. ce qui s'est toujours observé depuis. Henri II est le premier des rois de France qui ait fait faire des espèces portant son nom. Après la mort d'Henri III, trois sortes de personnes firent battre monnoie, Henri IV, légitime successeur, Charles X, ou le cardinal de Bourbon, roi de la ligue, dont il reste quelques pièces d'or et d'argent, et un troisième parti qu'on appeloit les Politiques. Ceux-ci ne reconnoissoient aucun de ces deux rois, et en attendant l'issue de la querelle, ils firent battre monnoie sans y mettre aucun nom, mais seulement des deux côtés, *Sit nomen Domini benedictum*. On sait qu'à Henri IV commence la légende, *Roi de France et de Navarre*. Les premiers louis d'or datent de

Louis XIII ; il y eut aussi des louis d'argent, dont le cours dura peu. Depuis les Grecs et les Romains, on n'avoit pas vu de monnoies si bien travaillées. A cette occasion, on frappa plusieurs pièces en l'honneur du roi, avec cette inscription : *Ludovico XIII, restitutori monetæ.* Je crois devoir remarquer que, sous la troisième race, il s'écoula plusieurs siècles avant qu'on mît sur les monnoies la tête ou le buste du prince. Cet usage commença à Louis XII, et fut rare jusqu'au règne de Henri IV, ou plutôt de Louis XIII, qu'il s'établit et s'observa depuis pour toutes les espèces. Pour de plus grands éclaircissemens sur cette matière, il faut consulter le savant et curieux *Traité historique des monnoies de France*, par LE BLANC, in-4°. — *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis, auctore* DUFRESNE DU CANGE, etc. etc. Parisiis, 1733, in-fol., tome IV, et le *Supplément* à cette édition, par D. P. CARPENTIER, in-fol. ; Paris, 1766, tome II, au mot MONETA. — *Le Traité des monnoies, en forme de Dictionnaire*, etc. etc., par ABOT DE BAZINGHEN ; Paris, 1764, in-4°. au mot MONNOIE. Les médailles de France ont été figurées et décrites par Bouteroue et Le Blanc ; Tobiesen Duby a donné une description des monnoies des barons de France ; cette collection est actuellement au Cabinet des médailles de la Bibliothèque. Le P. Ménétrier a donné la description de celles de Louis XIV, qui offrent la suite de ses victoires et l'époque des grandes fondations qu'il a faites, des établissemens qu'il a formés. Ce religieux a décrit aussi les jetons de France depuis Charles VIII jusqu'à Louis XIII. Fleurimont et Godonnesche ont publié les médailles de Louis XV. J'ai fait dessiner les médailles frappées pendant la révolution et celles frappées sous Napoléon I, et je me propose de les publier incessamment. L'histoire métallique de la Belgique et de la Hollande est très-curieuse ; elle a été écrite par plusieurs auteurs ; l'ouvrage le plus complet est celui de Gérard de Loon. On trouve dans le recueil des médailles du chevalier *Hedlinger* une suite de celles que cet habile artiste a gravées pour la Suède, le Danemarck et la Russie. Outre ces suites, des amateurs forment encore des collections spéciales intéressantes. Mazzuchelli a publié la sienne, qui présente une suite chronologique des médailles frappées en l'honneur des savans et des gens de lettres. Klotz a publié un Traité sur les médailles satyriques ; une des plus curieuses est celle que Louis XII fit frapper contre Jules II, avec cette inscription menaçante : *Perdam Babylonis nomen*. Klotz a encore donné un Traité sur les monnoies obsidionales ; Tobiesen Duby a aussi publié les figures et la description de ces monnoies d'après la collection de M. de Boulogne, qui est aujourd'hui au Cabinet de la Bibliothèque. (*Voy.* OBSIDIONALES.) Hommel a publié les médailles relatives à la jurisprudence. On peut, pour les détails, consulter ces divers ouvrages et plusieurs autres pour lesquels je renvoie à la *Bibliotheca numaria* de M. LIPSIUS, Leipsick, 1801, in-8°.

NYMPHÆA. *V.* LOTUS, CIBOIRE.

NYMPHÉES (*Nymphæa*) ; les anciens appeloient ainsi des GROTTES (*V.* ce mot) qui se trouvoient dans des contrées couvertes de rochers, et qui, entourées de différens arbres ou broussailles, formoient des groupes pittoresques. Ils aimoient à en embellir leurs *villæ*. Près de Samicon on voyoit, selon Pausanias, la grotte ou le *nymphæum* des nymphes Anigrides. Dans le territoire de Thèbes on avoit consacré aux nymphes cythæronidéides, sur le mont Cythæron, une grotte qui portoit le nom de

sphragidium, où anciennement les nymphes présageoient l'avenir. Une des grottes les plus remarquables, étoit celle de la nymphe Corycia, sur le mont Parnasse; c'est pourquoi on l'appela aussi l'antre Corycien ou la grotte Corycienne. Plusieurs sources y jaillissoient, et elle se distinguoit de beaucoup d'autres grottes, non-seulement par son étendue, mais aussi par sa clarté, parce qu'on pouvoit s'y promener par-tout sans avoir besoin de flambeaux. Au milieu d'un bois, près de Lebadia en Bœotie, étoit la grotte de Trophonius, célèbre par un oracle. Elle étoit ornée des statues de Trophonius et d'Hercyna, et la source qui y jaillissoit se dirigeoit vers le vallon, et donnoit naissance au fleuve Hercyna; la déesse dont il portoit le nom avoit un temple sur ses bords. Dans l'Attique, on voit encore un nymphæum orné de beaucoup d'inscriptions et de bas-reliefs, dont le travail grossier fait présumer qu'elle est très-ancienne. Archidamas de Pheræ, dont l'image se trouve parmi ces bas-reliefs, y est désigné comme celui qui la dédia aux nymphes. Quelques-unes de ces grottes étoient consacrées aux dieux; telle étoit la grotte d'Apollon, près de Magnésie, sur le Mæandre, où il y avoit une ancienne image d'Apollon qui avoit la vertu de donner à ceux qui en approchoient, des forces pour tout ce qu'ils vouloient entreprendre, et une grotte de Vénus, près de Naupactus, où les veuves qui vouloient se remarier sacrifioient à la déesse. Près de Rome étoit la célèbre grotte de la nymphe Egérie; et dans l'intérieur même de la ville, il y avoit plusieurs édifices semblables à des grottes, qu'on appeloit *nymphæa*, et qui étoient entourés de buissons et d'arbres; on y trouvoit des sources et des fontaines.

Les grottes ou nymphées étoient situées tantôt au pied des montagnes, tantôt à une certaine élévation, et l'on y parvenoit par des sentiers tortueux; tantôt une rivière passoit près de leur entrée, ou bien un torrent serpentoit auprès; on y voyoit jaillir des sources dont l'eau descendoit en plusieurs filets dans la vallée. Quelquefois ces grottes étoient entourées de bois, ou du moins de quelques groupes d'arbres, qui tantôt s'élevoient derrière elles, tantôt en décoroient l'entrée, pour y répandre de l'ombre et de la fraîcheur. Pour diminuer ce qu'une contrée avoit de sauvage, ou bien pour en embellir l'ensemble et la rendre plus intéressante, on y plaçoit quelquefois des statues et des inscriptions.

Il est à regretter que Pausanias ne fasse que citer les grottes qu'on vient d'indiquer, sans donner des détails sur les environs, sans rien dire de la beauté de la contrée, etc. On peut cependant se former une idée des agrémens qu'offroit ordinairement la situation d'une pareille grotte, par la description qu'on trouve dans l'Odyssée de celle de Calypso, qu'on peut regarder comme le modèle, le prototype des nymphées. Il n'est pas possible d'imaginer un site plus pittoresque, plus romantique que celui de cette grotte. Homère dans l'Odyssée la décrit ainsi: « La grotte de la déesse étoit entourée d'une antique forêt toujours » verte, où croissoient l'aune, » le peuplier, le cyprès qui em» baume l'air. Là, au plus haut de » leurs branches, avoient bâti leurs » nids, les rois du peuple ailé, l'é» pervier impétueux, l'oiseau qui » fend les ombres de la nuit, et la » corneille marine, qui, poussant » jusqu'au ciel sa voix bruyante, se » plaît à parcourir l'empire d'Am» phitrite. Une jeune vigne éten» doit ses pampres beaux et flexi» bles sur tout le contour de la vaste » grotte, et brilloit de longues grap-

» pes de pourpre. Quatre fontaines » voisines rouloient une onde argentée, et se séparant et formant » divers labyrinthes sans se confondre, alloient au loin la répandre » de toutes parts; et l'œil, tout-à-» l'entour, se perdoit dans de vertes » prairies où l'on reposoit mollement sur un doux gazon émaillé » par la violette et les fleurs les plus » aromatiques ».

Les ouvrages à consulter sur les nymphæa, sont: une *Dissertation* de *Lucas* Holstenius, insérée dans le tome iv, du *Thesaurus de Grævius*, page 1800. — *Raphaël* Fabretti, de *Aquæductibus*, pag. 99 et suiv. — *Jacob* Gronovius, dans son *Commentaire sur le 2e livre de* Pomponius Mela. — *Georgii* Fabricii, *Descriptio urbis Romæ*, pag. 119. — et Stieglitz, dans son *Archæologie der Baukunst*.

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double C, Ɔ, est, dans nos musiques anciennes, le signe de ce qu'on appeloit temps parfait, c'est-à-dire, de la mesure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ. Le temps parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans, de cette manière ⊙, ou par un O barré, Φ. *V.* Temps.

O *du Giotto*. Le pape Benoît ix ayant le dessein d'orner l'église de Saint-Pierre de Rome, envoya un gentilhomme à Sienne et à Florence pour se concerter avec les peintres les plus fameux. Celui-ci s'étant adressé au Giotto, lui déclara l'intention du pape, et lui demanda, comme aux autres, des esquisses et des dessins. Giotto, extrêmement adroit à dessiner, se fit donner aussi-tôt du papier; et avec un pinceau, sans le secours d'aucun autre instrument, il traça un cercle, et en souriant il le mit entre les mains du gentilhomme. L'envoyé, peu satisfait, lui demanda un autre dessin; mais le peintre répliqua que cela suffisoit, et qu'il pouvoit le remettre au pape. Ce cercle, dit-on, étoit si également tracé et si parfait dans sa figure, qu'il parut une chose admirable quand on sut comment il avoit été fait. Le pape et sa cour en conclurent que Giotto étoit plus habile que tous les peintres dont on lui avoit communiqué les dessins. Telle est la manière dont Félibien raconte l'histoire de l'O *du Giotto*, qui donna lieu à ce proverbe: *Tu sei piu tondò che l'O du Giotto*, pour signifier un homme grossier, d'un esprit borné et peu subtil.

Tout ce que prouve le cercle figuré sans compas par le Giotto, c'est qu'il avoit la main très-sûre, et qu'il pouvoit tracer un beau contour avec fermeté. Mais on peut dire que ni l'O du Giotto, ni les lignes d'Apelle et de Protogène ne sont point capables de nous donner une haute idée de leur savoir, et que si le fait étoit vrai, le pape et sa cour n'auroient pas fait preuve d'un bon jugement en préférant Giotto à ses concurrens, seulement parce qu'il avoit tracé sans compas un cercle régulier. L'adresse de la main peut aider un artiste; mais le véritable principe de son talent est dans son esprit. *Voyez* Main.

Obélisque. Les *obélisques* sont les ouvrages les plus simples de l'architecture ægyptienne. On ne peut rien dire de certain sur leur origine, puisqu'aucun ancien historien

n'en a parlé. On pense que les premiers obélisques furent élevés en l'honneur d'Osiris, ou, comme des symboles, au cours du soleil, puisque leur nom même désigne un rayon, et que d'ailleurs leur forme ressemble à un rayon solaire. Ils sont faits d'une seule pierre à quatre faces, laquelle s'élève en diminuant d'épaisseur, et le plus souvent est un granit rougeâtre; quelques-uns cependant sont de marbre blanc. Assez ordinairement les quatre côtés sont ornés d'hiéroglyphes, quelquefois peints de diverses couleurs : il est très-rare d'en trouver sans hiéroglyphes. On plaçoit les obélisques sur un piédestal simple et carré, plus large que l'obélisque même. Leur hauteur est de cinquante à cent cinquante pieds et davantage. Il paroît qu'on tiroit le plus grand nombre de ces pierres d'obélisques des carrières de la Haute-Ægypte. On ne connoît ni les instrumens qu'on employoit alors pour les tailler, ni les moyens mécaniques par lesquels on les transportoit et on les dressoit.

Les obélisques servoient surtout d'ornemens pour les places devant les temples. Diodore fait mention de deux obélisques de Sésostris devant celui de Phtha à Thèbes, qui avoit cent vingt coudées de hauteur. Hérodote parle de deux autres, dont l'un à Saïs, devant le temple de Neith, et l'autre devant celui du Soleil, à Héliopolis, s'élevoient de cent coudées. Pline est, de tous les auteurs anciens, celui qui donne le plus de détails sur ces espèces de monumens. Les voyageurs modernes en ont découvert le plus grand nombre dans les ruines de Thèbes, près de Carnack et de Luxor; la plupart sont remarquables par leur grandeur et leur beauté. Norden y a aussi vu des ruines d'obélisques ornes d'hiéroglyphes coloriés. L'île de Philée en possède encore quatre, dont un de marbre blanc et sans hiéroglyphes. Près de là, dans les ruines de l'ancienne ville de Syène, est un obélisque mutilé, également sans hiéroglyphes. Peut-être ces monumens sans hiéroglyphes sont-ils de temps plus rapprochés de nous, où la connoissance des caractères hiéroglyphiques étoit déjà perdue. Beaucoup sont encore sur la même place qu'ils occupoient primitivement; mais plusieurs ont passé dans la Basse-Ægypte, tels sont l'obélisque dit de *Cléopâtre*, et ceux qu'on voit, l'un à Arsinoé, et l'autre à Matarea, l'Héliopolis des anciens, etc.

D'autres ont été transportés hors du pays. Les Romains jaloux d'orner leurs places publiques de semblables monumens, n'épargnèrent ni travail, ni dépenses pour en faire passer à Rome. Auguste y fit venir trois obélisques; l'un d'eux érigé au champ de Mars, servit de cadran solaire. Caligula, Claudius, Caracalla, Constantin II en embellirent aussi cette ville. Rome ayant été souvent exposée à l'irruption et aux ravages des peuples du Nord, les nombreux obélisques qui la décoroient furent renversés et ensevelis sous les ruines. Des fouilles ordonnées par le pape Sixte V en firent découvrir quatre, qui furent dressés par les soins de son architecte Fontana. Depuis cette époque on en releva plusieurs. Beaucoup d'obélisques avoient été aussi amenés à Constantinople; le plus célèbre étoit dans la partie de l'hippodrome qui le partageoit en deux moitiés, et qu'on appeloit *Media spina*. Sur les quatre côtés de la base étoient sculptés différens sujets; les bas-reliefs du côté septentrional ont été publiés par Spon. On y a représenté l'appareil des machines employées pour élever et placer l'obélisque en trente-deux jours. Ce bas-relief démontre que l'appareil des machines n'étoit pas différent de celui dont on se

servit pour le même objet sous Sixte V, et qui alors excita une admiration générale. L'obélisque de l'hippodrome avoit été amené à Constantinople par les ordres de Constantin, mais il n'a été placé que sous Théodose l'ancien, ainsi que le prouvent deux inscriptions gravées sur la base, dont l'une est grecque et l'autre latine. Cet obélisque, chargé d'hiéroglyphes des quatre côtés, a cinquante pieds de hauteur; sa largeur est de six pieds vers le bas. Il pose sur quatre cubes en bronze, placés sur les quatre angles de la base. Outre le grand obélisque de l'hippodrome, il y en avoit encore un autre dans le stratégium, fait comme la plupart des autres, de granit, qu'on appeloit aussi *pierre thébaïque*. On croit que c'est celui que Gyllius a vu renversé dans l'enceinte du palais impérial; il avoit, selon cet auteur, trente-cinq pieds, et étoit de pophyre. A Catane en Sicile, on a trouvé des fragmens de deux obélisques ægyptiens, que les Romains sans doute y avoient transportés. L'un d'eux a été relevé; il a cela de particulier, qu'il est à huit pans ou faces. Assez ordinairement il y a des figures placées à la pointe des obélisques les plus élevés. Selon Winckelmann, elles sont travaillées avec autant de soin que celles qui sont faites pour être vues de près, ce qui peut s'observer à l'obélisque Barberini, et sur-tout à celui du soleil, couchés tous deux à terre. La ville d'Arles en possède un très-beau, d'un seul bloc de granit, qui y fut trouvé dans le jardin d'un particulier, et dressé en 1676. Il a cinquante pieds de haut sur sept de base; mais il est nud et tout uni, sans aucun hiéroglyphe qui indique son antiquité. Avant la révolution, cet obélisque étoit terminé en haut par un globe chargé des armes de France, et surmonté d'un soleil.

On voit un obélisque sur plusieurs monumens. De ce nombre sont un médaillon de Gordien Pie, publié par Buonarroti, *Osservaz. sopra medaglioni antichi*, XIV, n° 5; des médailles d'Auguste, de Néron, de Trajan, etc., qui toutes offrent des représentations du grand cirque. Un bas-relief gravé tome V, planche 29 du *Museo Pio-Clementino*, représentant l'apothéose d'Antonin le Pieux et de Faustine, porte, entr'autres objets allégoriques, un obélisque au pied duquel est un jeune homme assis.

On a écrit sur les obélisques plusieurs ouvrages, dont j'indiquerai ici les principaux. *Mic.* Mercati, *degli obelischi di Roma*; 1589, in-4°. — *Petri Angelii* Barcarei, *Commentarius de obeliscis*; Romæ, 1586, in-4°. Cette Dissertation se trouve dans Grævius *Thesaur. antiquitatum romanar.*, tome IV, p. 1893 et suiv. — *Domen.* Fontana, *della trasportatione dell' obelisco Vaticano et delle fabriche di nostro sign. papa Sisto V, libro primo*; in Roma, 1590, in-folio, avec figures. — *Des obélisques*, par Pouchard, dans l'*Histoire de l'Acad. des Inscript.*, tome I, pag. 193-198. — *Angeli Mar.* Bandinii, *de obelisco Cæsaris Augusti, e campi Martii ruderibus nuper eruto commentarius*, avec la version italienne, etc.; Romæ, 1750, in-fol., avec figures. — *Question historique sur le sujet d'un ancien obélisque* (V. *Continuation des Mém. de littérature de* Sallengre, t. XI, p. 473-478.) — *Observations de* Gibert *sur l'obélisque interprété par* Hermapion; dans les *Mém. de l'Ac. des Inscript.*, tome XXXV, pag. 665-676. — Mais le plus important de tous est *De origine et usu obeliscorum ad Pium Sextum, pontific. maxim.*, autore *Georgio* Zoega, *Dano.*; Romæ, 1797, in-fol., avec plusieurs planches très-bien exécutées. On peut encore consulter les différens Voyages en Ægypte, dans lesquels il est

parlé des obélisques avec plus ou moins d'étendue. *Benjamin* TUDELENSIS, *Itinerarium, hebraice, cum latina versione* Constantini l'EMPEREUR; Lugd., 1633, in-12. — *Petrus Martyr* DE ANGLERIA, *Legatio Babylonica*; Basileæ, 1533. — Les *Navigationi e Viaggi*, recueil par RAMUSIUS; in Venezia, 1563. — PROSPERI ALPINI, *Itali, rerum Ægyptiacarum*, libri IV; Lugd. Batavor., 1735. — *Luys del* MARMOL CARVASAL, *Descripcion general de Africa*; en Malaga, 1599. — *Manuel* D'ALMEYDA, *Historia general de Ethiopia a Alta, composta na mesma Ethiopia; abbreviada pelo P.* TELLEZ; em Coimbra, 1660. — *Relation d'un voyage en Ethiopie*; 1700. — *Franc. Gemello* CARRERI, *Giro del mondo*; Venezia, 1719. — *L'état présent de l'Ægypte*, par *Dominique* JAUNA; Leyde, 1747. — *Voyage en Europe, en Asie et en Ægypte*, par VAN EGMONT et *Joh.* HEYMAN, trad. du hollandais en anglais; London, 1759. — *Relation d'un voyage fait en Ægypte*, par GRANGER; Paris, 1745. — Les différens *Voyages de Paul* LUCAS; Paris, 1704, 1712, et Rouen, 1724, in-12. — *Lettres édifiantes et curieuses*; Paris, 1704. — *Nouveaux mémoires des missionnaires jésuites dans le Levant*, tom. II, V et VII; Paris, 1718, 1725, 1729. — *Voyage d'Ægypte et de Nubie*, par *Frédéric-Louis* NORDEN, édit. de M. L. Langlès; Paris, 1795, in-4°. — *Lettres sur l'Ægypte*, par M. SAVARY; Paris, 1785, in-8°. — *Voyage en Syrie et en Ægypte*, par M. VOLNEY; Paris, 1787, in-8°. — Il faut sur-tout consulter Hérodote, Strabon, Diodore de Sicile, en un mot, tous les auteurs anciens, qui sont les premières sources auxquelles on doit toujours recourir.

OBÉLISQUES D'EAU; c'est une pyramide quadrangulaire ou triangulaire, posée sur un piédestal, et dont les faces sont formées par des nappes d'eau par étages : telles sont celles de l'arc de triomphe d'eau dans les jardins de Versailles.

OBJET, est, en général, ce qui attire et fixe nos regards; c'est en ce sens qu'on dit qu'il ne faut pas multiplier les objets dans un ouvrage, qu'il faut lier tous les objets dans une composition. Objet signifie aussi la fin qu'on se propose. Dans ce sens, le premier objet des arts qui tiennent au dessin est d'instruire, en plaisant à l'esprit par le sens de la vue, et cet objet appartient à l'histoire, comme aux genres inférieurs. L'art a également pour objet de faire connoître des lieux, des animaux, des végétaux qu'on n'est point à portée de voir, et sous ce rapport il sert utilement le guerrier, l'architecte, l'érudit, le naturaliste. Enfin, on appelle dans les arts, *objet*, ce qui est sous les yeux, et quelquefois même seulement dans l'esprit de l'artiste et qu'il se propose d'imiter. Un tableau original, un modèle vivant, un paysage, un fait historique, en un mot, un sujet purement idéal, peuvent devenir les objets d'un ouvrage pour le peintre, le statuaire et le dessinateur; mais encore une fois, dans ces différens travaux, l'artiste n'a d'autre objet que de plaire.

OBLIGÉ; on appelle *partie obligée* celle qui recite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une partie obligée, ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution. Sans doute alors, c'est dans ce cas que quel-

ques théoristes ont donné au mot obligé le sens de contraint ou assujetti, sens que Rousseau ne lui connoît pas en musique. *Voyez* Récitatif.

Obryzum. D'après un passage de Pline, on donnoit ce nom à un or qui avoit été purifié plusieurs fois par le feu. Dans les auteurs des bas temps de l'Empire, on appeloit *aurum obryzum* l'or le plus pur.

Obscur, se dit des couleurs qui approchent plus du brun que du clair. *Voyez* Clair-obscur.

Obscure (Chambre-). Jean-Baptiste Porta, qui vivoit au seizième siècle, remarqua que les objets du dehors se dessinoient comme des ombres sur la muraille et au plancher de sa chambre. Ce physicien, surpris de cet effet singulier et voulant essayer et perfectionner sa découverte, s'avisa de mettre au trou de sa fenêtre un verre lenticulaire. Telle a été l'origine de la chambre-obscure. Je ne m'arrêterai point à décrire les différentes chambres-obscures qui ont été imaginées; leur effet est constamment produit par la même cause. C'est un verre lenticulaire qui sert d'objectif, et dont le foyer porte les rayons de lumière sur un fond blanc dans un lieu obscur; on y emploie souvent et presque toujours le miroir de réflexion; mais rien de plus simple dans la mécanique, et tout homme un peu industrieux, et qui a quelque connoissance de la dioptrique et de la catoptrique, peut s'en procurer de telle forme qu'il voudra. Dans la chambre-obscure ordinaire, l'image se peint sur le fond, à-peu-près comme sur un mur, c'est-à-dire, sans relief. M. Lambert en a inventé une dans laquelle l'image se peint comme dans le miroir, c'est-à-dire, au-delà de la glace; elle peut être d'un grand secours aux peintres. Dès qu'on a été convaincu de l'utilité de la chambre-obscure, on a cherché à en rendre l'expérience portative. Pour cela, on a construit des caisses, des boîtes, des tables, des pavillons, et l'on a varié de différentes manières la forme, la grandeur et la disposition des différentes chambres-obscures portatives, qui ont été imaginées afin de pouvoir dessiner les vues les plus agréables et les plus pittoresques. Celle que je vais décrire paroît ingénieuse et très-commode. C'est une table d'environ deux pieds de long sur environ vingt pouces de large, à quatre pieds brisés; le dessus, au lieu d'être en bois, est couvert d'une glace ou d'un verre de Bohême, encadré dans les bandes de la table qui peuvent avoir deux pouces et demi de large; dessous cette table est fixée une boîte qui se termine en pyramide tronquée, et dont les faces se désassemblent et se réunissent par de petits crochets qui la ferment de manière à ne pas y laisser pénétrer le moindre jour. A l'extrémité de cette pyramide, on adapte une petite boîte carrée, dans l'intérieur de laquelle est placé un miroir incliné vis-à-vis de l'ouverture circulaire, où se place un tuyau mobile de cinq à six pouces de long, garni d'un verre convexe, dont le foyer, par la réflexion du miroir, puisse aller jusqu'à la glace qui couvre la table. Celui qui dessine doit être enfermé dans l'obscurité. Pour cet effet, on dresse sur la table un petit pavillon d'étoffe noire, avec quatre tringles de bois mobiles, et portées sur des montans qui entrent dans les quatre coins de la table, et qui puissent s'ôter à volonté. Cette chambre-obscure, un peu embarrassante peut-être, mais dont le poids pourroit ne pas excéder vingt à vingt-cinq livres, a l'avantage que les rayons colorés des objets venant à se peindre par-dessous la glace de la table, on peut y dessiner sans avoir la main entre les rayons et leur image, comme dans la plupart des chambres-obs-

cures portatives. Pour s'en servir, on placera cette table sur un plan un peu élevé, afin que rien n'intercepte les rayons de lumière qui tombent sur le verre convexe; on mettra sur la glace une feuille de papier verni transparente, qu'on fixera par ses extrémités avec un peu de cire, puis on tracera tous les contours des objets qui y seront représentés, et l'on pourra aussi en indiquer les ombres. Si l'on ne veut avoir que les traits de l'objet, on se servira d'une glace adoucie du côté qui forme le dessus de la table, et on les y indiquera avec un pinceau et du carmin. Lorsqu'on sera de retour, on mouillera ni trop ni trop peu une feuille de papier blanc, qu'on étendra légèrement sur la glace, et l'on tirera, par ce moyen, l'empreinte du dessin qu'on aura fait. On peut, en employant l'une ou l'autre de ces deux méthodes, se procurer les dessins dans la même situation qu'ils sont effectivement, ou dans une situation contraire; ce qui peut avoir son avantage, lorsqu'on veut faire graver son dessin, et qu'on veut qu'après l'impression il se trouve sur l'estampe dans une situation naturelle. En se servant de cette chambre-obscure, on doit avoir l'attention de la placer de manière que le soleil donne de côté sur les objets dont on se propose d'avoir l'image; sans cette précaution, ils seroient bien moins agréables. Il y a cependant beaucoup de circonstances où il faut s'écarter de cette règle, par exemple, lorsqu'on veut peindre le lever ou le coucher du soleil. On peut à cet égard consulter le t. II du *Dictionnaire de l'industrie*, troisième édition, in-8°., et la *Collection académique*, partie étrangère, tome XII, page 313. Le microscope solaire peut servir de même que la chambre-obscure pour dessiner les objets.

Obscurité; les modernes l'ont personifiée par une figure drapée d'un voile noir. Elle étend un autre voile obscur, par le moyen duquel elle empêche les rayons de la lumière de pénétrer. Son attribut est un oiseau perché sur sa tête, et d'autres oiseaux nocturnes volent autour d'elle.

Observatoire; c'est un bâtiment placé dans un lieu élevé, et surmonté d'une terrasse pour faire des observations d'astronomie et des expériences physiques. L'Observatoire de Paris, un des plus beaux de l'Europe, a été construit sur les dessins de Claude Perrault, de 1667 à 1672. C'est un carré d'environ quinze toises à chaque face, avec deux tours octogones au midi; une troisième tour carrée est au milieu de la face du nord. Cet édifice est voûté par-tout, et il n'a été employé dans sa construction ni fer ni bois.

Obsidianum. *Voyez* Marbre. Parmi les auteurs selon lesquels l'obsidianum n'est pas un marbre, mais une espèce de pierre factice noirâtre, on compte Caylus, qui a donné sur cette matière un *Mémoire* dans le trentième vol. des *Mémoires de l'Académie*. Les minéralogistes ont désigné par l'épithète *obsidienne*, une lave qui a tout-à-fait l'aspect du verre, qui est noire ou d'un vert noirâtre, quelquefois avec une teinte de bleuâtre ou de verdâtre, qui est communément opaque ou seulement translucide aux bords, rarement tout-à-fait translucide.

Obsidionale. *V.* Couronne.

Obsidionale (monnoie). On appeloit ainsi des pièces de monnoies frappées dans une ville assiégée, pour suppléer, pendant le siége, au défaut ou à la rareté des espèces. De Boze a composé sur cet objet un *Mémoire* dont on trouve un court extrait dans le tome I, page 282, des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*. L'usage de frapper dans les villes assiégées des

monnoies particulières, doit, selon cet auteur, être fort ancien, puisque c'est la nécessité qui l'a introduit. Ces sortes de monnoies se sentent ordinairement de la calamité qui les a produites; elles sont d'un mauvais métal et d'une fabrique grossière. On ne laisse pas d'en trouver quelques-unes de bon argent et bien travaillées; mais dans celles-ci l'ostentation a eu plus de part que le besoin. Leur forme varie. Il y en a de rondes, d'ovales et de carrées; d'autres en lozange, et d'autres en octogone, en triangle, etc. Le type et les inscriptions n'ont pas de règles plus certaines. Les unes sont marquées des deux côtés, et cela est rare; les autres n'ont point de revers. On y trouve souvent les armes de la ville assiégée, quelquefois celles du souverain, et quelquefois celles du gouverneur; mais il est plus ordinaire de n'y voir que le nom de la ville, en entier ou en abrégé, avec le millésime et d'autres chiffres qui dénotent la valeur de la pièce. Lesl plus anciennes monnoies obsidiona es que l'on connoisse ont été frappées au commencement du seizième siècle en Italie, aux siéges de Pavie et de Crémone, sous François I. En 1529 on en frappa à Vienne, assiégée par Soliman II; et Luckius en rapporte une fort singulière, frappée à Nicosie en Chypre, lorsque Sélim II l'assiégea en 1570. Les premières guerres de la Hollande avec les Espagnols fournissent un grand nombre de ces sortes de monnoies. On en a de Middelbourg en Zélande, 1573; de Harlem et d'Alcmar. La seule ville de Leyde en fit de différens revers pendant le siége qu'elle soutint en 1574. Schoonhoven en donna l'année suivante. Mais une des plus remarquables est celle que frappèrent les habitans de Campen durant le siége de 1578. Elle est marquée des deux côtés, et chaque côté porte les armes de la ville, le nom au-dessous, avec le millésime et la note de la valeur. On lit au-dessus, *Extremum subsidium*, ce qui revient assez au nom de *pièce de nécessité*, que l'on donne en Allemagne à ces sortes de monnoies. Celles que frappa Mastricht en 1579, ne sont pas moins curieuses. Au reste, ce ne sont pas proprement des monnoies autorisées par la loi et l'usage; elles en tiennent lieu à la vérité pendant quelque temps, mais on ne doit les regarder que comme une espèce de gage des obligations contractées par le gouverneur ou par les magistrats dans des temps aussi difficiles que ceux d'un siége. Il est indifférent de quelle manière elles soient marquées; cependant il paroîtroit plus convenable d'y mettre le nom du prince comme sur celles qui furent frappées pendant les deux siéges d'Aire en 1641, l'une par un gouverneur français, à l'effigie de Louis XIII, et l'autre par un gouverneur espagnol, à l'effigie de Philippe IV. On ne trouve aucune de ces pièces obsidionales marquées avec la tête d'un simple gouverneur, avant celle du dernier siége de Tournay. Enfin, il ne faut pas confondre ce qu'on appelle *monnoies obsidionales*, avec les médailles frappées pour un siége et ses divers événemens, ou pour la prise d'une ville.

On peut consulter sur les monnoies obsidionales, KLOTZIUS, *De numis necessitate urgente cusis*, dans ses *Opuscula numaria;* Halle, 1772, in-8°. — et *Tobiesen* DUBY, *Recueil général des pièces obsidionales et de nécessité;* Paris, 1786, in-fol. Cet ouvrage, publié par M. d'Ennery après la mort de l'auteur, a été fait sur la collection de pièces obsidionales recueillie par M. de Boulogne, et qui a passé dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale.

OBSTINATION. Selon quelques

iconologistes, l'emblême de ce défaut est une femme qui a dans le front un clou rivé derrière la tête; elle tient sa main sur un brasier ardent, et s'appuie sur la tête d'un âne. Ce sujet est rendu par d'autres par une figure qui a des oreilles d'âne, et qui met la main devant ses yeux pour ne pas voir le jour. Son attribut le plus ordinaire est une mule, sur laquelle elle s'appuie. Quelquefois on lui fait tenir par la bride un âne rétif. Rien de tout cela n'est noble ni ingénieux.

Occasion. Au rapport d'Himerius et de Callistrate, cités par Winckelmann, Lysippe l'avoit représentée sous la figure d'un adolescent, avec des ailes aux pieds, dont la pointe portoit sur un globe; de la main gauche il tenoit une bride, et ses tempes étoient garnies de longs cheveux, tandis que le derrière de sa tête étoit chauve. Une statue de l'*Occasion*, chef-d'œuvre de Phidias, offroit une femme posée sur une roue, ayant des ailes aux pieds, une touffe de cheveux tombant sur le visage, pour qu'on ne pût la reconnoître, et chauve par-derrière. Phèdre l'a peinte courant sur le tranchant des rasoirs sans se blesser. Gravelot l'arme d'un glaive, emblême de la résolution à vaincre les obstacles, pour la suivre ou pour la saisir. *V.* encore mon *Dictionn. Mythol.*

Occhio de' gatti : nom donné par les Italiens à la pierre brillante appelée Œil de chat. *V.* ce mot et Leucophthalmos.

Occidental. Comme les plus belles pierres dures et pierres fines nous sont venues d'abord des Indes orientales, et que celles qu'on a trouvées dans les contrées occidentales ne les égaloient point en beauté, les lapidaires ont désigné, par le mot *oriental*, celles qui se distinguoient par leur dureté, leurs vives couleurs, le beau poli dont elles sont susceptibles, et le mot *occidental* emportoit l'idée d'une moindre perfection. Ces deux expressions ont fini par ne plus indiquer le pays d'où une pierre venoit, mais sa plus grande ou moindre perfection. Des observations plus récentes ont cependant fait voir que dans les pays occidentaux on rencontre des pierres qui ne le cèdent en rien à celles des pays orientaux. C'est dans ce sens que le saphyr du Puy peut être appelé *oriental.* Dans le commerce cependant, les mots *oriental* et *occidental* continuent à être employés pour désigner les qualités des pierres qui plaisent à l'œil, et non pas les lieux d'où on les tire. *Voy.* Gemme, Glyptique.

Océan. *Voy.* mon *Dictionnaire Mythologique.*

Ochre; terre douce, friable, de couleur jaune, qui est quelquefois sableuse : on la trouve dans les mines de plomb et de cuivre. Celle d'Italie est plus dorée; on la rend de couleur rouge en la faisant rougir plus ou moins au feu. Elle s'emploie dans la peinture, ainsi que l'ochre de *rhut* ou de *rue*, terre de même espèce, mais d'un jaune beaucoup plus foncé.

Oculaires (pierres). Les antiquaires ont ainsi appelé des pierres où on lit, outre le nom du médecin-oculiste, celui des remèdes propres aux maladies des yeux. Les mots y sont gravés en creux, à contre-sens et en caractères romains. Caylus s'est rapproché de l'opinion de l'abbé Le Beuf, en prétendant avec assez de vraisemblance que ces pierres servoient à faire des empreintes ou espèces d'étiquettes que les médecins-oculistes appliquoient sur les remèdes qu'ils débitoient, et dont par-là ils garantissoient l'authenticité. Le même auteur pense que chaque oculiste avoit plusieurs pierres, suivant la quantité des drogues qu'il avoit à distribuer. Spon, dans ses *Miscel-*

lanea, p. 237, et CAYLUS, *Recueil d'antiquités*, t. 1, pl. 90, et p. 225 et suiv., ont publié plusieurs de ces monumens.

OCTACHORDE; instrument ou systême de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'octachorde ou la lyre de Pythagore comprenoit huit sons, c'est-à-dire, deux tétrachordes disjoints.

OCTAVE; la première des consonnances dans l'ordre de leur génération; elle en est aussi la plus parfaite. Cet intervalle s'appelle octave, parce que pour marcher diatoniquement d'un terme à l'autre, il faut passer par sept degrés, et faire entendre huit sons différens. Le systême complet et rigoureux de l'octave est composé de trois tons majeurs, deux tons mineurs et deux semi-tons majeurs. Le systême tempéré est de cinq tons égaux et deux semi-tons formant entr'eux autant de degrés diatoniques sur les sept tons de la gamme jusqu'à l'octave du premier. Mais comme chaque ton peut se partager en deux semi-tons, la même octave se divise aussi chromatiquement en douze intervalles d'un semi-ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, et les cinq autres prennent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par dièse, et au-dessus par bémol. On ne parle point ici des octaves *diminuées* ou *superflues*, parce que cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie, et jamais dans l'harmonie. Il est défendu, en composition, de faire deux octaves de suite entre différentes parties, sur-tout par mouvement semblable; mais cela est permis, et même élégant, lorsqu'on le fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période. C'est ainsi que dans plusieurs concerto toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'octave ou à l'unisson.

OCTAVIER; quand on force l'air dans un instrument à vent, le son monte aussi-tôt à l'octave, c'est ce qu'on appelle *octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vîtesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi que chacune de ces moitiés forme l'octave du tout. Une corde de violoncelle octavie par un principe semblable, quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau octavie; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

OCTAVINE; c'est une espèce de petite épinette qui, pour être transportée plus commodément, n'a que la petite octave ou le petit jeu de clavecin.

OCTOBRE; les iconologistes ont personifié ce mois par un chasseur qui avoit un lièvre à ses pieds, des oiseaux au-dessus de sa tête, et une espèce de cuve auprès de lui. Quelquefois il est couronné de feuilles de chêne, arbre qui se dépouille plus tard que les autres, et vêtu d'incarnat, parce que les feuilles prennent en octobre une teinte rougeâtre. Le signe du scorpion lui est attribué, soit à cause de la disposition des étoiles qui le représentent, soit à cause de la malignité de la saison. Une charrue dans le fond du tableau annonce que dans ce mois le labourage prépare la terre à de nouvelles récoltes.

OCTOGONE, s'entend d'une figure qui a huit côtés et huit angles. On dit un *bâtiment*, une *tour octogone*.

OCTOSTYLE; ce terme désigne, en architecture, une ordonnance de huit colonnes espacées également sur une seule ligne droite ou circulaire.

ODE; mot grec qui signifie chant ou chanson. Les anciens ont affecté

ce nom à une espèce de petit poëme lyrique qui prend tant de caractères et de formes différentes, qu'il paroît impossible de fixer l'idée qui convient à chaque ode, et qui la distingue en même temps de tout autre genre de poésie.

Odéon; on donnoit ce nom chez les Grecs à une espèce d'edifice dans lequel les poètes et les musiciens soumettoient leurs ouvrages au jugement du public, et disputoient l'honneur d'être préférés. Cependant il n'est pas probable que ce fut là la première destination des odéons, et on peut croire que Periclès avoit une autre intention, lorsqu'il fit bâtir celui d'Athènes. Celui-ci devoit surtout servir aux Chorages des différentes tribus pour s'y exercer, et pour y instruire les chœurs. L'odéon servoit aussi de magasin pour les objets employés dans les processions solennelles et religieuses. Il avoit encore une autre destination, celle d'offrir, comme portique, un refuge aux spectateurs rassemblés dans le théâtre de Bacchus, placé à côté, lorsque le mauvais temps et la pluie les obligeoient d'en sortir. Ce ne fut que dans les temps suivans qu'on fit de l'odéon une salle de musique et de déclamation; quelquefois même il servoit aux Archontes pour y tenir leurs assemblées et pour y rendre la justice.

La forme des odéons ressembloit à celle des théâtres, à cela près qu'ils avoient moins d'étendue, et qu'ils étoient couverts d'un toit. Aucun auteur ancien ne nous a laissé une description de la distribution de ces édifices, et Vitruve même ne fait mention qu'en passant de celui d'Athènes. Les ruines d'odéons qu'on observe encore dans plusieurs endroits, sont très-peu considérables et ne nous en donnent pas une idée suffisante. Il est vrai que nous découvrons dans ces ruines la forme de l'édifice entier, de même que la disposition des siéges pour les spectateurs, qui ressemblent aux siéges dans les théâtres, et s'élèvent en gradins; mais elles ne nous apprennent point s'il y avoit une scène, ni la manière dont le toit étoit construit. A juger d'après les ruines d'un odéon qu'on voit à Catane, et dont M. Houel a parlé dans le second volume de son *Voyage pittoresque*, il est vraisemblable que dans ces édifices il y avoit une place semblable au proscenium; que ceux qui vouloient exécuter de la musique ou déclamer devant une assemblée, s'y plaçoient; et que c'étoit encore là que les chœurs se livroient à leurs exercices.

A l'endroit, occupé dans les théâtres par la scène, il y avoit probablement dans les odéons, où on n'avoit pas besoin d'une scène proprement dite, un mur orné de peintures. Il se peut aussi cependant que ce mur fût décoré de manière à ressembler à une scène, afin de donner mieux à l'ensemble l'air d'un théâtre. Peut-être que le petit théâtre de Tralles, qu'on appeloit *ecclésiastérion*, c'est-à-dire maison d'assemblée, étoit un odéon; dans ce cas, cette conjecture deviendroit certitude, parce que, selon Vitruve, Apaturius d'Alabanda y avoit peint une scène, et figuré des édifices. Derrière le mur placé en face des siéges, étoient probablement des chambres qui servoient à y serrer les objets et ustensiles qui servoient dans les processions religieuses. La partie circulaire de l'édifice qui contenoit les siéges, étoit aussi enfermée dans un mur, qui étoit quelquefois, comme dans l'odéon de Périclès à Athènes, entouré de portiques. La disposition du toit des odéons ne nous est pas connue avec plus de certitude. Vitruve nous dit à la vérité que le toit de l'odéon de Périclès avoit été fait des mâts et des an-

tennes ou vergues des vaisseaux des Perses que les Athéniens avoient pris dans leur guerre avec ce peuple ; mais il ne dit rien sur la construction de ces toits. Cependant comme Pausanias le compare avec la tente de Xerxès, il devoit être pointu et de forme conique. Il paroît donc que les mâts étoient placés tout autour sur le mur d'enceinte de l'édifice , et que les extrémités réunies formoient un cône. Les vergues au contraire paroissent avoir été fixées transversalement sur les mâts , pour supporter les tuiles qui couvroient le toit ; dans l'intérieur on avoit recouvert le toit de manière à former une espèce de voûte plus propre à la propagation du son qu'un plafond horizontal.

Il est donc probable que l'odéon construit à Athènes par ordre de Périclès , a été le premier édifice de ce genre dans la Grèce. C'est donc Athènes qui a donné naissance à ces sortes de constructions. Induits en erreur par un passage mal expliqué de Vitruve , quelques auteurs modernes , tels que Bulenger , et Onuphrius Panvinius ont cru à tort que cet édifice avoit été une partie du théâtre d'Athènes. Mais, quoique les auteurs anciens ne parlent guère de cet odéon d'Athènes , ils en font cependant toujours mention comme d'un édifice particulier , nullement lié avec le théâtre ; et c'est même ce qu'on voit clairement par le passage de Vitruve : du reste, les recherches de Chandler qu'il a consignées dans le second chapitre de son *Voyage en Grèce*, ont prouvé d'une manière évidente que l'odeon étoit un édifice séparé et particulier , et qu'il étoit même situé à quelque distance du théâtre.

Une autre erreur dans laquelle sont tombés plusieurs écrivains modernes , c'est qu'ils ont avancé qu'il n'y avoit à Athènes qu'un seul odéon , et qu'ils ont confondu ensemble les différens édifices de ce genre qui s'y trouvoient. Probablement il y avoit à Athènes trois odéons , bâtis à des époques différentes , savoir : l'odéon de Périclès , l'odéon que Pausanias cite sous ce nom , et celui qui fut bâti par Hérodes Atticus.

L'odéon de Périclès étoit situé au sud-est de l'Acropole , entre l'extrémité de la rue des trépieds et le théâtre de Bacchus. Un passage de Vitruve dans lequel il est dit expressément que cet odéon étoit situé à la gauche du théâtre de Bacchus , prouve que la situation indiquée plus haut est exacte. Cet odéon est l'édifice dont Pausanias fait mention dans la description d'Athènes , et à propos duquel , sans parler de sa destination , il observe seulement qu'il avoit quelque ressemblance avec la tente de Xerxès. A l'époque où Sylla reprit Athènes sur Mithridates , cet édifice fut incendié , et resta pendant quelque temps en ruines , jusqu'à ce qu'Ariobarzanes II , Philopator , roi de Cappadoce , le fit rétablir par trois architectes , Caïus et Lucius Stallius , et Menalippus. C'est après son rétablissement que Pausanias vit cet édifice , mais il ne le désigne pas sous le nom d'odéon ; et il cite sous ce nom un autre édifice d'Athènes , situé sur une colline , près de l'Acropole , et presqu'en face du rocher de l'Aréopage. Cet édifice est probablement celui qu'on appeloit communément *Pnix* , et qui servoit aux citoyens d'Athènes , de lieu d'assemblée pour y traiter leurs affaires. Telle avoit été la destination de cet édifice dans les temps antérieurs ; mais depuis que l'odéon de Périclès étoit en ruines , on l'avoit employé comme odéon. C'est même ce qui se faisoit encore lorsque Pausanias fut à Athènes ; c'est aussi pourquoi il donne à cet édifice le nom d'odéon, et qu'il ne

fait pas mention du pnix. Le Roy, Martini et d'autres suivent en cela Pausanias, et décrivent cet édifice comme un odéon, mais ils se trompent en le prenant pour l'odéon de Périclès. Pococke se trompe également lorsqu'il croit y trouver l'aréopage, qui étoit situé plus près de l'Acropole, et plus vers le Nord.

D'après les ruines du pnix, qu'on voit encore, et que Le Roy a figurées dans ses *Monumens de la Grèce*, sous le nom d'odéon, il étoit entouré sur le devant d'un mur de grandes pierres de taille. Ce mur, qui autrefois étoit sans doute plus élevé, forme un ovale; le derrière de l'édifice est taillé dans le roc, et ne fait pas parfaitement le reste de l'ovale, mais il est terminé par trois côtés qui se réunissent sous des angles obtus. Du côté du midi, il y a une élévation, taillée dans le roc, et derrière laquelle on voit des degrés, qui conduisent à cet endroit élevé, tout autour il y a une marche ou un banc d'une certaine largeur. Dans les temps où cet édifice étoit encore le pnix, il y avoit probablement un autel sur cette élévation, et le banc servoit sans doute pour y placer dans un lieu plus élevé les magistrats qui présidoient, et d'autres personnes d'un rang élevé; mais lorsque cet édifice fut changé en odéon, l'endroit élevé fut occupé par les poètes et les chorages, et le banc étoit destiné pour les auditeurs. Du temps de Pausanias, l'entrée de cet odéon étoit ornée de beaucoup de statues de rois d'Ægypte et d'autres princes avec lesquels les Athéniens étoient en relation. Les statues des Ptolémées étoient une preuve de la reconnoissance que les Athéniens croyoient devoir à ces princes pour les services et les bienfaits qu'ils en avoient reçus; celles de Philippe, d'Alexandre, de Lysimaque, etc. avoient été érigées plutôt par adulation que par un véritable sentiment de respect.

Le troisième odéon d'Athènes étoit celui qu'Hérodes Atticus fit bâtir en mémoire de son épouse Regilla. Il ne fut construit qu'après le temps où Pausanias composa le premier livre de son ouvrage qui contient la description de l'Attique, et c'est pour cette raison, comme il le dit lui-même, à l'occasion de l'odéon de Patræ dans son septième livre, qu'il n'en a pas parlé dans sa description de l'Attique. Chandler pense que cet odéon avoit été bâti sur les ruines de celui de Périclès; mais il est dans l'erreur, et il suppose à tort que l'odéon de Périclès a été à la droite du théâtre de Bacchus, tandis que Vitruve dit assez clairement qu'il étoit à la gauche du théâtre, et par conséquent au sud de l'Acropole. Du reste, Pausanias en parlant de celui de Patræ, ne dit pas qu'Hérodes avoit rétabli l'odéon, mais qu'il l'avoit fait construire.

L'odéon d'Hérodes Atticus situé aux pieds de l'Acropole, et du côté du sud-ouest, est probablement l'édifice dont on trouve encore des ruines dans le même endroit, et qui a été pris pour le théâtre de Bacchus par Pococke et d'autres voyageurs, et même par Le Roy et Stuart. Mais si l'on examine bien les observations que Chandler a faites sur la position du théâtre et de cet odéon, on sera convaincu que ces voyageurs se sont trompés, et que l'édifice que Stuart prend pour le théâtre de Bacchus, doit être regardé comme l'odéon d'Hérodes Atticus; que la place au contraire qu'il donne à l'odéon, doit avoir été celle du théâtre. Un passage de Dicéarque, qui dit expressément que le parthenon s'est élevé au-dessus du théâtre, prouve encore que le théâtre de Bacchus avoit la situation que lui donne Chandler. Au-dessus de ce temple,

au pied et vers le sud-est de l'Acropole, du côté du mont Hymette, il y a un enfoncement pratiqué dans la montagne, à l'endroit occupé autrefois par le théâtre de Bacchus, dont il ne reste plus que quelques fragmens de murs aux deux extrémités les plus éloignées. A la gauche du théâtre étoit l'odéon de Périclès, à sa droite celui d'Hérodes Atticus. Les belles ruines qui se sont conservées jusqu'à nos jours de cet édifice, et sa grandeur, sont probablement la cause de l'erreur des voyageurs modernes qui ont cru y voir les ruines du théâtre de Bacchus, et peut-être qu'un passage de Philostrate qui nomme le théâtre, un odéon, a encore contribué à les soutenir dans cette opinion.

Cet odéon étoit, selon Pausanias, un des plus beaux édifices de la Grèce, et surpassoit en grandeur et en magnificence tous les autres odéons. Les ruines qui en existent encore attestent sa grandeur; mais sa magnificence est devenue la proie du temps, car il n'en est resté sur pied que quelques murs, la plus grande partie de l'édifice est ensevelie sous les ruines, et la place du milieu, ainsi que l'excavation circulaire de la montagne, dans laquelle on avoit pratiqué des siéges, est aujourd'hui transformée en champs de bled. L'ensemble a la forme d'un théâtre. Du côté droit qui dans les théâtres forme la scène, il existe encore une partie considérable de la façade du mur intérieur; on y voit quelques arcades ouvertes, et elle forme aujourd'hui une partie des fortifications extérieures de la citadelle d'Athènes. Derrière on voit encore une portion du mur extérieur de l'aile droite. Les siéges des spectateurs sont détruits, et couverts de terre, mais le mur extérieur, qui entouroit les siéges, est encore conservé en partie. Le toit de cet édifice consistoit en bois de cèdre.

Tels sont les trois odéons d'Athènes que la plupart des auteurs modernes n'ont pas suffisamment distingués l'un de l'autre, parce qu'ils ont rapporté au seul odéon de Périclès tout ce que Pausanias dit des trois différens odéons d'Athènes. Cette confusion est facile à éviter, si on fait attention à la situation de ces édifices, telle qu'elle vient d'être indiquée, et dont nous allons donner le résumé en peu de mots. L'endroit où étoit le théâtre de Bacchus, se trouve du côté sud-est de l'Acropole, immédiatement sous le parthenon. Lorsqu'on tourne le côté gauche du théâtre, un peu vers le sud-est, on y trouve à peu de distance l'endroit où étoit l'odéon de Périclès; lorsqu'au contraire on se dirige à droite du théâtre vers le côté de l'Acropole situé au sud-ouest, on découvre les ruines de l'odéon d'Hérodes Atticus, et à peu de distance de-là, en face du rocher de l'aréopage, on trouve le *pnix*, qui du temps de Pausanias avoit été transformé en odéon.

L'exemple des Athéniens fut suivi par d'autres villes de la Grèce, qui firent aussi construire des odéons. Mais les auteurs anciens ne nous en ont laissé que peu de détails, et Pausanias qui cite avec beaucoup de soins les autres édifices publics, ne met pas la même exactitude dans l'énumération des odéons. Après Athènes, il ne nomme que deux villes de la Grèce proprement dite, Corinthe et Patræ, dont il cite avec éloge les odéons, quoiqu'en parlant de ce dernier, il fasse assez bien sentir qu'il y avoit encore plusieurs autres odées dans la Grèce. D'après cela, il est vraisemblable que toutes les villes n'avoient pas leur odéon, et qu'en général l'odéon n'étoit pas regardé comme un édifice aussi essentiel dans une ville, que les temples et les théâtres, et qu'on ne les comp-

toit au nombre des édifices remarquables, que lorsqu'ils se distinguoient par leur architecture ou par la richesse de leurs ornemens.

Selon Philostrate, l'*odéon de Corinthe* avoit été bâti par Hérodes Atticus. Celui de *Patræ* étoit un édifice richement décoré, et le plus magnifique de la Grèce, après l'odéon d'Hérodes Atticus à Athènes. Parmi tous les objets dont il étoit orné, on admiroit sur-tout une statue d'Apollon remarquable par sa beauté. Les habitans de Patræ avoient fait construire cet édifice, des trésors qu'ils avoient acquis dans la guerre des Ætoliens contre les Gaulois, dans laquelle ils étoient venus au secours des Ætoliens. Cette irruption des Gaulois dans l'Ætolie eut lieu dans la cent vingt-cinquième olympiade; il paroît d'après cela que l'odéon de Patræ a été bâti dans les dernières années de cette olympiade, ou dans les premières de l'olympiade suivante. Les voyageurs modernes n'ont pas découvert de ruines de ces deux odéons de Corinthe et de Patræ; Chandler observe cependant, que la maison du consul anglais à Patræ, est bâtie sur une portion du mur qui doit avoir fait partie du théâtre ou de l'odéon de cette ville.

Plusieurs villes de l'Asie mineure avoient aussi des odées. L'odéon de Smyrne étoit sur-tout remarquable, selon Pausanias, à cause d'un tableau d'Apelles, qui représentoit les Graces. Pococke et Chandler ont trouvé à Ephèse et à Laodicée des ruines qu'ils regardent avec beaucoup de probabilité comme des restes d'anciens odéons. Celui d'Ephèse étoit un édifice vaste, situé dans une vallée sur la pente du mont Prion. Aujourd'hui tous les siéges sont enlevés, et il n'en reste plus rien qu'un mur demi-circulaire. Quant à l'odéon de Laodicée, il s'en est conservé davantage, et on y voit encore, sur le côté de la colline, les siéges dont le nombre, selon Pococke, paroît s'être élevé à vingt. A la façade de devant, il y avoit trois entrées, dont celle du milieu avoit vingt, et chacune des deux autres douze pieds d'ouverture. Elles étoient séparées l'une de l'autre par deux piliers d'environ six pieds d'élévation, et de chaque côté il y avoit deux pilastres d'ordre corinthien, dans le chapiteau desquels il y avoit une tête au milieu de l'abaque, au lieu de la rosace qu'on y voit communément. Aux piliers des petites entrées, il y avoit aussi des pilastres accouplés. Les nombreuses sculptures qu'on trouve encore aux ruines de cet édifice, font présumer que l'ensemble étoit très-richement décoré, et qu'il étoit d'origine romaine, ce qui est d'autant plus probable que d'après l'observation de Chandler, le style de son architecture montre plutôt la magnificence romaine que le goût grec.

Ce n'est que bien plus tard que la ville de Rome eut des odées. Fabricius, dans sa *Description de Rome*, pense que du temps de Cicéron il y avoit déjà un odéon dans cette ville; mais son opinion est fondée sur une fausse leçon d'un passage des lettres de Cicéron à Atticus, qui par conséquent ne peut rien prouver. Si à cette époque il y avoit eu un odéon à Rome, les auteurs contemporains en auroient certainement fait mention. Fabricius se trompe encore lorsqu'il parle d'un autre odéon à Rome, qu'il place entre le mont Palatin et Coelius. Selon lui, Rome avoit quatre odées; il est cependant prouvé qu'il n'y en a eu jamais que deux. Domitien fit construire le premier. Entr'autres jeux publics que cet empereur fit célébrer en l'honneur de Jupiter Capitolin, il donna aussi des combats de musique pour lesquels il fit construire cet odéon. Il

est très-vraisemblable qu'avant cette époque, on n'avoit pas encore vu ces combats musicaux à Rome. Les Romains, qui aimoient si passionnément les combats de gladiateurs, n'auroient pas trouvé de goût à ces plaisirs d'une espèce plus relevée et moins sensuelle. Le second odéon fut bâti à Rome par ordre de Trajan, par l'architecte Apollodore, qui dirigeoit aussi les autres grandes constructions de cet empereur.

Outre ces odées, à Rome, nous devons parler encore de trois autres odeons qui doivent leur origine aux Romains. Carthage qui, après sa destruction par Scipion, avoit resté long-temps dans les ruines, fut rétabli par Jules-César, et eut sous le règne de Septime-Sévère un odéon que cet empereur y avoit probablement fait construire lui-même, car il s'intéressoit vivement à l'Afrique, sa patrie, et il se montra sur-tout généreux envers la ville de Carthage. Il y avoit aussi un odéon à Pompeïa. Parmi les ruines de cette ville, il y a à côté du grand théâtre un petit édifice qui a la forme d'un théâtre, et qui, à juger d'après son architecture, ainsi que d'après une inscription qu'on y a trouvée à un des murs, paroît avoir été un odéon. Dans cette inscription cet édifice est appelé *theatrum tectum*. Comme les théâtres n'étoient jamais couverts, et qu'on pratiquoit toujours un toit aux odéons, ainsi qu'on le voit par le premier, celui de Périclès à Athènes, et qu'on ne leur donnoit pas autant d'étendue qu'aux théâtres, il est problable que cet édifice ne pouvoit être autre chose qu'un odéon. L'odéon dont on trouve des restes à Catane en Sicile, a été probablement aussi construit par les Romains. Il est situé, comme celui de Pompeïa, à côté d'un théâtre, et ces deux édifices sont tellement rapprochés l'un de l'autre, qu'au moyen d'une petite galerie on peut se rendre de l'un à l'autre. On voit encore une petite portion des gradins sur lesquels les spectateurs étoient assis, ainsi que de la place qu'occupoient les chanteurs et les musiciens; mais la plus grande partie de la place est couverte de misérables huttes et baraques. Tout ce que nous venons de dire prouve qu'on avoit eu tort de donner le nom d'Odéon à l'ancien théâtre français, et que le nom de Théatre de l'Odéon qu'il avoit pris depuis, est encore plus mal appliqué.

Odyssée; sur la manière dont elle est représentée, *voyez* mon *Dict. de Mythol.* au mot Odyssée.

Œconomie; en terme de peinture, on entend par belle œconomie, l'accord, l'ensemble, l'harmonie que l'artiste a mis dans son ouvrage. En architecture, ce mot s'emploie dans les deux acceptions connues du langage ordinaire. Au sens simple, il signifie épargne de moyens, d'agens, de matériaux, d'embellissemens. Dans le sens figuré, œconomie s'entend de toute disposition judicieuse, de toute combinaison intelligente à laquelle ont présidé le bon goût et le choix éclairé des convenances. L'œconomie qui a rapport à la situation des ornemens, consiste dans une certaine sobriété dans leur nombre comme dans leur choix. L'œconomie ou la répartition judicieuse et modérée des ornemens, contribue aussi à l'œconomie des dépenses dans un édifice, et on a remarqué que les règles du goût se trouvent souvent aussi d'accord avec les calculs de l'œconomie.

Œcus. *V.* Gynæcée.

Œil; sous le rapport de l'art, les yeux sont une partie essentielle de la beauté. Il faut les considérer plus d'après leur forme que d'après leur couleur, parce que ce n'est pas dans la couleur, mais dans la forme que réside la belle confor-

mation, à laquelle la couleur variée de l'iris ne change rien. Quant à la forme des yeux en général, il est inutile de dire que les grands yeux sont plus beaux que les petits. Aux têtes idéales, comme le remarque Winckelmann, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont en général dans la nature, ce qui donne plus de saillie à l'os des sourcils. Il est vrai que des yeux enfoncés ne sont pas un caractère de beauté, et ne donnent pas un air ouvert à la physionomie; mais dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement, attendu que le globe de l'œil est presque toujours lisse. Ainsi, l'art s'écartant ici de la nature, a eu recours aux cavités et aux éminences pour produire plus de jour et d'ombre, et pour donner à l'œil plus de vivacité et d'activité. Cette manière devint presque une règle générale, même pour les petites figures; car aux têtes des médailles on voit les yeux pareillement enfoncés.

C'est sur les médailles qu'on commença à indiquer la lumière de l'œil, comme l'appellent les artistes, par un point élevé sur la prunelle, et cela avant le temps de Phidias, ainsi qu'on le voit par les médailles de Gélon et d'Hiéron, roi de Syracuse. Sans s'écarter de la forme déterminée en général pour la beauté, les yeux ne laissoient cependant pas de différer dans les têtes des divinités, de sorte qu'ils en sont des traits caractéristiques. Dans les têtes de Jupiter, d'Apollon et de Junon, la coupe de l'œil est grande et arrondie; elle est plus étroite qu'à l'ordinaire dans sa longueur, pour donner plus de majesté à l'arc qui le couronne. Pallas a pareillement de grands yeux; mais elle a les paupières baissées, pour donner à son regard un air virginal. Vénus, au contraire, a les yeux petits, et la paupière inférieure tirée en haut, ce qui leur imprime un certain caractère de grace et de langueur. Ce sont des yeux de cette nature qui distinguent Vénus-Uranie de Junon. De là vient, dit Winckelmann, que ceux qui n'ont pas fait cette observation ont pris la Vénus céleste pour Junon, d'autant plus qu'elles sont toutes deux ceintes du diadème. Plusieurs artistes modernes voulant sans doute surpasser les anciens dans cette partie, ont donné une extrême saillie au globe de l'œil, qui déborde son orbite. La tête moderne de la prétendue Cléopâtre, dans la villa Médicis, s'offre avec de pareils yeux. Un sculpteur italien du siècle dernier paroît avoir pris pour modèle ces mêmes yeux dans la statue de la vierge exposée à l'église de *S. Carlo al Corso*, à Rome. Les anciens semblent avoir dévoilé tous les mystères de la beauté, jusqu'au jeu des paupières. Ils aimoient les yeux dont les paupières ont un mouvement ondoyant, et ces douces inflexions qui se manifestent singulièrement aux têtes idéales du premier rang, comme à celles d'Apollon, de Niobé, et sur-tout de Vénus. Aux têtes colossales, comme à celle de Junon de la villa Ludovisi, cette courbe circulaire est encore plus distincte et plus sensible. Winckelmann observe que dans les statues du style grec, les yeux étoient ordinairement applatis, tirés obliquement en haut, et se trouvoient de niveau avec les sourcils. M. Visconti, tome II, pl. 2 du *Museo Pio-Clementino*, a publié une statue grecque dont les yeux ont une expression différente; ils sont à demi-ouverts, à-peu-près, dit-il, comme des yeux fatigués d'avoir pleuré long-temps; cet auteur les appelle ingénieusement *occhi conniventi*. Il prétend que cette manière avoit un motif particulier,

et fait allusion à une fable très-ancienne qu'il rapporte d'après Strabon. Le Musée Napoléon possède une Pallas dite de Velletri, dont j'ai donné le dessin tom. II, pl. 23 de mes *Monumens antiques inédits*. Ses yeux sont remarquables par la grandeur et la profondeur de leur orbite; cette profondeur semble donner à cette belle statue l'air de douceur et de majesté qui la caractérise. Ses yeux ont un rebord très-fin, qui s'observe encore à quelques autres ouvrages du style élevé.

L'œil fut une des parties du corps humain qui fut sacrée pour les anciens peuples, et pour les Ægyptiens sur-tout. Aussi est-il un des hiéroglyphes le plus répétés sur leurs monumens. Ils donnoient à Apollon cette forme allégorique, selon Plutarque, parce qu'Apollon, ou autrement le Soleil, est effectivement comme l'œil de l'univers. Pour cela, sans doute, on a supposé que l'œil devoit être consacré à Apollon. MONTFAUCON, *Antiquit. expliq.*, tome II, part. I, pl. 100, n° 1, en a publié un d'après Bonanni, qu'il croit avoir été fait à cette intention. Osiris, si l'on en croit encore Plutarque, étoit symbolisé par un œil. Dans le *Supplément à l'Antiq. expliq.*, tome II, pl. 44, n° 1, on voit un monument offrant la tête d'Isis, avec un œil humain au-dessous. On voit sur la Table isiaque, dans beaucoup d'endroits, un œil humain plus ou moins bien conformé. Dans mes *Monumens antiques inédits*, t. I, planches 39 et 40, j'ai publié un torse ægyptien, sur lequel on en remarque un placé entre trois pioches et une navette de tisserand; ce torse a été donné au Cabinet de la Bibliothèque impériale par l'empereur, alors premier consul. L'obélisque Barberini porte l'œil vers sa pointe. Il est encore retracé sur d'autres monumens. Dans *l'Antiq. expliq.*, tom. III, planche 83, est le dessin d'un dyptique sur lequel se trouve le Christ crucifié, ayant un œil sur le ventre. Quelqu'accident, la fantaisie de l'ouvrier, l'imagination de l'antiquaire, pourroient bien avoir donné une pareille forme au nombril, dont cet œil occupe précisément la place. Du reste, Horus Apollo prétend que l'œil signifie la divinité, parce qu'elle voit tout; et Caylus croit avec raison qu'il a été, chez les anciens, l'emblème du juge et de la justice. Winckelmann en parle comme du symbole de la Prévoyance, ou si l'on veut, de la Vigilance; et c'est pour cela peut-être que l'œil ornoit l'extrémité du sceptre des rois et des prêtres d'Ægypte. On voit cet œil symbolique suspendu au cou de plusieurs figures ægyptiennes. Le Cabinet des médailles possède beaucoup de ces yeux symboliques faits de cette espèce de faïence ægyptienne qu'on appelle *porcelaine*. Les différens principes dont je viens de parler ont été adoptés et suivis par les modernes, et notamment par les artistes chrétiens: plusieurs morceaux l'attestent. Comme les anciens consacroient l'œil, ainsi que toutes les autres parties du corps humain, beaucoup d'antiquaires en ont conclu que les yeux de toute matière devoient être des vœux faits à Æsculape. Cette opinion n'est point hors de vraisemblance, et peut-être celui de porcelaine, publié par Caylus, tom. VII, planche 4, n° 1, en est-il un de cette espèce. On remarque qu'il est percé sur sa largeur, à l'effet d'être ou suspendu au cou, ou appendu dans un temple comme *ex-voto*.

Je crois essentiel de parler ici des yeux incrustés à plusieurs têtes de marbre ou de bronze. Caylus prétend que les Ægyptiens ont donné l'exemple aux autres peuples de mettre, aux figures de bronze sur-

tout, des yeux d'une autre matière que celle qu'on employoit pour la figure elle-même. Il y en avoit d'or, d'argent, de verre, de crystal, et même de pierres précieuses. Pline fait mention d'un lion en marbre avec des yeux d'émeraude, tels que les avoit la Minerve du temple de Vulcain à Athènes. Caylus, tome III, planche 6, numéros 2 et 3, a fait graver un singe avec des yeux de verre imitant parfaitement l'agathe onyx de deux couleurs, et par conséquent les prunelles. Winckelmann parle des yeux d'argent de plusieurs petites figures en bronze du cabinet d'Herculanum, ainsi que des pierres fines incrustées dans la prunelle de quelques têtes, pour imiter la couleur de l'iris; il a observé entr'autres des prunelles incrustées faites d'un marbre très-blanc et très-tendre, qu'on appelle en Italie *palombino*. Ces prunelles étoient quelquefois mises séparément, comme cet antiquaire l'a remarqué à une belle tête de femme chez le sculpteur Cavaceppi, à Rome. En regardant dans le creux des yeux, on apperçoit des trous pratiqués avec le trépan. Ces yeux de rapport, toujours selon le même écrivain, furent donnés non-seulement aux dieux, mais à des personnages de toutes les conditions. Il cite en preuve le plus grand des deux bustes d'Hercule, au cabinet d'Herculanum; la tête colossale d'Antinoüs de Mondragone, près de Frascati, etc. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle est faite de *palombino*; et sous le bord des paupières, ainsi qu'aux points lacrymaux, est restée la trace d'une plaque d'argent très-mince, qui servoit, selon toute apparence, à revêtir entièrement la prunelle avant qu'on eût mis celle qui existe aujourd'hui. L'objet qu'on se proposoit étoit d'imiter, par l'éclat de l'argent, la vraie couleur de cette tunique brillante et blanche qu'on appelle la *cornée*. Cette plaque d'argent est découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle jusqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y a un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle; ce qu'on avoit fait sans doute avec deux différentes pierres précieuses, afin de représenter les différentes couleurs de l'œil. C'est de la même façon qu'ont été incrustés les yeux de la muse du palais Barberini, ainsi qu'on en peut juger par la bordure d'argent qui règne autour des paupières.

Sans parler encore d'un Jupiter Ammon, de bronze, et d'une idole ægyptienne de serpentin verdâtre, je citerai un buste de Bacchus que M. Visconti a fait graver *Museo Pio-Clementino*, tom. 6, pl. 6, et dont les yeux d'argent avoient été récemment incrustés à la place des anciens, qui étoient de ce métal, ou de quelque matière brillante, ou peut-être de pierres précieuses. Le même auteur fait mention d'une statue de marbre rougeâtre, conservée à Rome, et à laquelle on avoit donné le nom vulgaire d'Appius Cæcus, parce qu'elle n'avoit que la place creuse des yeux; on y avoit enchâssé anciennement une orbite de quelque pierre brillante, comme cela se pratiquoit, dit-il, pour toutes les statues faites de cette espèce de marbre. Caylus blâme les Romains d'avoir abusé de cet usage, qu'il regarde comme éloigné du bon goût. Les artistes chrétiens l'ont également adopté. Buonarroti cite, d'après Anastase, quatre statues d'anges en argent, avec des yeux faits d'une belle pierre noirâtre. Il paroît, suivant le même auteur, que les anciens ont pratiqué cet usage pour les animaux, car il parle d'un cheval en bronze de belle proportion, d'un chien, etc. dont les yeux étoient incrustés.

Une remarque singulière a donné lieu de croire que peut-être les anciens avoient encore l'usage de peindre les yeux des statues ou bustes. Lors de la découverte de la Pallas de Velletri, que j'ai mentionnée un peu plus haut, non-seulement le globe et les cils des yeux, mais les paupières, étoient empreints d'une couleur violette. Aux cils de l'œil gauche, cette couleur s'étendoit un peu plus, ce qu'on ne pouvoit attribuer à l'extension fortuite de la couleur, à cause de la parfaite régularité des contours. Les antiquaires de Rome ont établi beaucoup d'hypothèses pour l'explication de cette singularité. On a pensé généralement que cette couleur étoit l'effet d'un mordant pour appliquer de l'or ou de la dorure, dont on a prétendu avoir trouvé quelques traces. On a attribué ce procédé à un des possesseurs de cette statue, à laquelle, dit-on, il croyoit donner un air plus formidable en lui brunissant les yeux et la bouche, ou l'ennoblir en faisant dorer la tête. Il me semble plus naturel de penser que cette couleur, très-fugitive puisqu'elle a entièrement disparu à l'air libre, étoit l'effet du long séjour de cette statue dans la terre, où quelques parties de la tête, les yeux sur-tout, ont pu être attaquées par des sels, et pénétrées légèrement par un oxyde métallique.

Je ne finirai point cet article sans parler des Cyclopes. D'après la tradition fabuleuse, beaucoup d'auteurs ne leur accordent qu'un œil; mais parmi ceux qui ne l'ont point suivie, les uns leur donnent deux yeux, les autres trois. WINCKELMANN, dans ses *Monumenti inediti*, planche 36, a publié un bas-relief unique de la villa Albani, où Polyphème est figuré de la dernière manière. A la vérité, l'œil placé au milieu du front est seul ouvert, et les deux autres paroissent fermés. Ce Cyclope est encore représenté ainsi sur les *Peintures d'Herculanum*, tom. I, pl. 10, toutefois avec cette différence, que ses trois yeux sont parfaitement ouverts. Si l'on veut en croire Pausanias, une statue de Jupiter *Hercœus*, dit aussi *Pater*, placée dans le palais de Priam, avoit trois yeux, deux à l'endroit ordinaire, et un au milieu du front. On vouloit, dit-il, par cette représentation symbolique, désigner la triple puissance de Jupiter, qui passoit pour le dieu du ciel, de la terre et des mers.

ŒIL; on nomme ainsi un petit vaisseau rond de faïence ou de terre d'Angleterre, ou de porcelaine, dont on se sert pour délayer les couleurs propres à la miniature et au lavis.

ŒIL DE BŒUF; ouverture ou petite fenêtre ovale qu'on pratique quelquefois dans la frise des grands bâtimens, ou bien au-dessus des grandes fenêtres pour éclairer les entre-sols ou étages intermédiaires. Dans les palais, on est souvent obligé de pratiquer les œils de bœuf au-dessus des fenêtres de l'étage principal; et pour qu'il n'en résulte pas un effet désagréable, on les lie d'une manière adroite avec les ornemens des fenêtres. L'endroit qui leur convient le mieux est la frise, parce qu'ils y remplacent les métopes, qui, conformément à leur origine, doivent être ouverts.

ŒIL DE CHAT; plusieurs auteurs appellent ainsi la pierre que M. HAÜY désigne par le nom de *quartz-agathe chatoyant*. Il a des reflets blanchâtres qui partent d'un fond brun, gris ou verdâtre. Pline appelle cette pierre *leucophthalmos*. Suivant cet auteur, les Assyriens lui donnoient le nom d'*œil de Bélus*. Voyez LEUCOPHTHALMOS et OBRYZUM.

ŒIL DE POISSON; c'est peut-être

l'*argyrodamas* de Pline. Aucune pierre ne joint à un beau blanc d'argent plus d'éclat et de reflet; et le nom de diamant d'argent, *argyrodamas*, lui convient parfaitement. La *gallaïque*, dont parle Pline, en est une variété; et c'est encore, selon lui, la pierre que les Assyriens nommoient *œil de Bélus*. Voy. Œil de chat.

Œuf; l'œuf a été, chez presque tous les peuples de l'antiquité, le symbole de celui qui crée et renferme tout en lui. Il se trouve placé sur les images de Mithras, et même sur les offrandes; par exemple, sur des mains votives en bronze. Montfaucon, *Supplém. de l'Antiq. expliq.*, tome I, planche 38, n° 1, a donné le dessin d'une Isis, entre les cornes de laquelle on voit la figure d'un œuf. Sur plusieurs pierres gravées de Stosch, sont deux serpens à crête, dressés sur leur queue, dont l'un paroît tenir l'œuf à sa gueule, et l'autre semble le façonner avec sa bave. On remarque la même chose sur un monument celtique trouvé à Paris, ce qui prouveroit assez que les Gaulois, comme les Ægyptiens, les Phœniciens, etc., prenoient l'œuf pour l'emblême ou le principe de l'univers. On connoît d'ailleurs la superstition des Druides pour les œufs de serpens, qu'ils recherchoient avec le plus grand soin. L'art de sculpter les œufs d'Autruche doit être très-ancien dans l'Asie et dans l'Afrique. Les anciens cependant n'en parlent pas.

Œuf. *Voy.* Cirque.

Œuf. *Voy.* Ove.

Œuvre, est du masculin, et s'emploie au singulier quand il est question des ouvrages d'un artiste. Comme ce mot signifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de sculpture, parce que ceux-ci répandus en divers lieux, ne sont pas rassemblés en un seul cabinet. Le mot *œuvre* se borne donc à exprimer la collection des estampes gravées d'après un maître; ainsi on dira l'œuvre de Raphaël, de Rubens, etc., comprend les estampes que différens graveurs ont faites d'après eux. Quand on l'emploie pour désigner les ouvrages d'un graveur, il signifie ou les estampes que tel graveur a faites d'après ses propres dessins, comme l'œuvre de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différens peintres, comme l'œuvre de Le Bas, d'Aliamet, etc.

Œuvre peut s'employer aussi au masculin pour désigner un des ouvrages de musique d'un auteur, comme le troisième œuvre de Corelli, le cinquième œuvre de Vivaldi, etc. Mais cette manière de parler n'est plus guère en usage.

Dans l'art de bâtir le mot *œuvre* a différentes significations. L'expression *hors d'œuvre* s'emploie lorsqu'on prend les mesures de quelque partie d'un bâtiment en dehors, comme d'un pavillon, ou qu'on parle d'une partie qui ne tient au corps de l'édifice que par un de ses côtés. *Dans œuvre* se dit des mesures prises de quelque partie en dedans, comme d'une chambre, d'une galerie. Reprendre un mur *sous œuvre*, c'est quand on en reconstruit les fondemens. Employer quelque matière, lui donner une forme et la mettre en place, cela s'appelle, *mettre en œuvre*.

Œuvre d'une église, est une enceinte de menuiserie, décorée d'architecture et de sculpture, qu'on pratique dans la nef d'une paroisse pour placer les marguilliers, et où est un coffre ou une table sur laquelle on expose des reliques. Celui de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, exécuté sur les dessins de Le Brun, est un des plus beaux ouvrages en ce genre.

Œuvriste; on appelle ainsi les amateurs de dessins ou d'estampes qui forment des collections des

œuvres des graveurs ou des peintres ; ce goût dégénère souvent en passion ou manie, et ces amateurs donnent cent fois la valeur d'un dessin ou d'une estampe, pour compléter l'œuvre qu'ils veulent avoir entière.

OFFICE, est, dans un hôtel ou une grande maison, une des pièces du département de la bouche, dans laquelle on renferme l'argenterie, la porcelaine, et tout ce qui regarde les desserts · on y pratique ordinairement un fourneau garni de quelques réchauds, pour faire les confitures, les compotes, le café, etc.

OGIVES ; ce sont les arcs ou branches d'une voûte gothique, qui la traversent diagonalement.

OIE ; cet oiseau étoit en grande vénération chez les Ægyptiens, et c'étoit une victime qu'on regardoit comme très-agréable à Isis et à Osiris. Une ville de l'Ægypte supérieure a été appelée par les Grecs *Chenoboskion*, c'est-à-dire, lieu où on nourrit les oies, à cause du culte qu'on leur rendoit. L'oie, fréquemment figurée dans les hiéroglyphes, étoit un signe de la tendresse paternelle et de la piété filiale, parce qu'elle combat vaillamment pour ses petits. M. Geoffroy, qui a suivi l'expédition d'Ægypte, a vu l'oie non-seulement gravée et sculptée, mais peinte sur les monumens ægyptiens, principalement dans un petit temple de Thèbes. Cet oiseau se trouve sur le torse ægyptien qui est gravé sur les pl. 39 et 40 du t. I, de mes *Monumens antiques inédits*. C'est une espèce d'oie que M. Geoffroy appelle *anas ægyptiaca*, c'est-à-dire, *oie d'Ægypte ;* il en a donné la description dans l'ouvrage intitulé *les Animaux de la ménagerie du Musée d'Histoire naturelle*. Les foies d'oie étoient déjà chez les Romains un objet de délicatesse ; les gourmands avoient des moyens particuliers de les rendre grands et doux ; pour leur donner cette dernière qualité, on nourrissoit les oies de figues. On avoit des esclaves chargés particulièrement du soin d'engraisser les oies qu'on nourrissoit ; ces esclaves portoient le nom de *fartores*. Il en est fait mention dans plusieurs inscriptions. *Voyez* CHENISQUE, CHENOBOSKION.

OISEAUX ; sur beaucoup de sarcophages chrétiens, on voit des oiseaux becquetant des fruits. Alleganza prétend que ces oiseaux, qui sont ordinairement des colombes, sont le symbole de l'ame qui se nourrit des fruits de la foi et de la parole de Dieu dans la vigne de Jésus-Christ. Mais ces oiseaux ne peuvent avoir la même signification sur les monumens païens, où l'on en retrouve le type. Au tome I, pl. 13, de mes *Monumens antiques inédits*, j'ai fait graver un sarcophage antique, où des oiseaux se jettent sur des paniers de fruits renversés. Il me paroît qu'ici le panier renversé, et dont les fruits sont mangés par les oiseaux, ne peut être considéré que comme l'emblême de la destruction et de la cessation de la vie, laquelle on représente aussi par un flambeau renversé. Selon Clément d'Alexandrie, cité par Winckelmann, les chrétiens portoient entre autres symboles sur leurs bagues, un oiseau qu'on croit être la colombe.

Parmi les oiseaux, il y en a beaucoup qui se distinguent par la beauté et l'éclat de leurs couleurs. De nos jours, on a porté très-loin l'art de les imiter. AUDEBERT a surpassé sans contredit, sous ce rapport, tous ses prédécesseurs, comme on pourra s'en convaincre en voyant son *Histoire naturelle des Oiseaux dorés ou à reflets métalliques*. Voy. PEINTURE EN HISTOIRE NATURELLE.

OISEAUX (CAGES D'). *Voy.* VOLIÈRES.

OLFACTORIOLA. BUONARROTI, dans ses *Osservazioni sopra meda-*

glioni antichi, a donné XXXVI, nos 4 et 5, deux médaillons qui sont aujourd'hui dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale, l'un de Commode et l'autre de Julia Augusta, creusés et disposés en forme de boîte à couvercle. A cette occasion, il dit avoir vu une médaille de Néron et une autre d'Elagabale, toutes deux creusées et travaillées au tour; elles présentoient aussi la forme de tabatières, et il croit qu'elles pouvoient avoir servi de petites boîtes à odeur, qu'on appeloit *olfactoriola*. On conserve dans le Cabinet de la Bibliothèque impériale d'autres médaillons ainsi travaillés, mais dont l'usage étoit d'y mettre des miroirs. *V.* MÉDAILLONS, MIROIR.

OLINOUS. *Voyez* CATASTOME.

OLIVATRE, qui est de couleur d'olive, c'est-à-dire, d'un jaune mêlé de noir, comme les olives confites.

OLIVES; ornemens d'architecture, qu'on taille en forme de grains oblongs et enfilés sur les baguettes et astragales, ou dans les cannelures.

OLIVIER; on sait que cet arbre étoit particulièrement consacré à Minerve; aussi voit-on sur plusieurs monumens cette déesse couronnée d'olivier, ou qui en tient une branche dans sa main, d'où on lui avoit donné le nom de *Pacifera*. On trouve aussi l'olivier dans la main de Mars *Pacifer*, sur un revers de Maximin. L'olivier, regardé comme le symbole de la paix, l'étoit aussi de la victoire et de la chasteté. Il étoit également l'attribut des guerriers triomphateurs et des vainqueurs aux jeux olympiques. Chez les anciens, les nouveaux époux portoient des couronnes d'olivier. La branche d'olivier qu'on a donnée à l'Espagne, indique qu'elle produit des olives célèbres. Winckelmann qui rapporte cette allégorie, dit que la Paix est représentée sur les pierres sépulcrales des premiers chrétiens par une colombe tenant un rameau d'olivier dans le bec. L'olivier sauvage se voit aussi sur les monumens; la massue d'Hercule et des héros, ainsi que les sceptres des rois, en étoient faits. On plantoit l'olivier sauvage devant les temples, et on y suspendoit les offrandes et les vieilles armes.

OMBRE; l'ombre n'est pas la même chose que l'obscurité. Celle-ci est une entière privation de la lumière, qui ne permet pas de rien distinguer. Quant à l'ombre, c'est bien une absence de lumière, mais non pas de toute lumière; car les parties ombrées sont éclairées par la lumière éparse dans l'air. L'ombre, selon Félibien, n'est qu'un léger nuage qui couvre les corps et les prive seulement de la lumière la plus brillante, sans empêcher que, par le secours d'une autre lumière moins forte, on n'apperçoive les formes et les couleurs. Aussi voit-on dans les tableaux du Titien, que la lumière est doucement et légèrement répandue sur les parties éclairées, et que les parties ombrées semblent seulement interceptées par un nuage subtil qui les couvre sans les cacher. Il est néanmoins convenable que tous les corps conservent la nuance caractéristique qu'ils tiennent de la nature, avec les modifications que la privation du jour peut leur donner. Dans une composition, il doit y avoir des ombres principales et des ombres dégradées, relativement à leurs sites et aux objets qui les environnent. Les plus vigoureuses auront leur place dans les endroits voisins des plus brillantes lumières, et dans ceux qui seront le moins réflétés. Il faut que la marche des ombres soit diagonale, et les effets triangulaires, comme ceux des lumières. La progression de celles-ci doit servir de modèle aux autres, afin que les clairs et les bruns forment entre eux une balance, et concourent

mutuellement à l'équilibre de la composition. La qualité des ombres dépend de l'élévation plus ou moins considérable d'où part la lumière qui les occasionne, et de la proximité du corps qui les produit : aussi sont-elles plus vives, plus obscures et plus prononcées dans un endroit renfermé, où le jour vient d'en haut, tel qu'une église, qu'en pleine campagne, où elles sont adoucies par la réverbération des reflets. On doit distinguer les ombres qui se nichent dans des creux et sous des parties fouillées, d'avec celles qui s'étendent et glissent sur les objets. Les premières peuvent être mattes et traitées fièrement ; les autres doivent être moelleuses, légères, vives, à l'endroit d'où elles partent, et fondues à mesure qu'elles s'éloignent du principe qui les produit. Mais dans quelqu'endroit de la composition qu'on les place, de quelque nature qu'elles soient, les ombres portées seront toujours plus vigoureuses, plus expliquées, plus colorées que celles des corps qui les portent. Un peintre doit donc s'appliquer à avoir une intelligence générale des divers effets de toutes sortes d'ombres et de lumières, mais toujours avec le secours de la perspective. Ceux qui se sont rendus célèbres comme coloristes, et particulièrement les Vénitiens, ont parfaitement entendu l'art de rompre et d'accorder les ombres pour faire un tableau harmonieux. Parmi les grands maîtres qui ont éminemment possédé ce secret, on compte Luca Giordano, Le Titien, Paul Véronèse, etc. Rubens, qui a également excellé dans la manière de traiter les ombres et les lumières, a donné d'utiles préceptes à cet égard. On appelle *grandes ombres*, en peinture, un groupe, une masse d'ombres opposées aux grands clairs, pour servir de repos à la vue. La distribution dépend de l'intelligence du CLAIR-OBSCUR. *V.* ce mot, et JOUR, LUMIÈRE, LUNE et MASSE.

OMBRER ; c'est placer, dans un tableau ou dans un dessin, les ombres où elles doivent être ; c'est les représenter telles que le soleil les forme sur les objets naturels. Il faut esquisser les premiers traits d'une figure, d'un dessin, avant que de les ombrer.

OMBRES. Dans le systême de la mythologie ancienne, ce qu'on appeloit *ombre* n'étoit ni le corps, ni l'ame, mais quelque chose qui tenoit le milieu entre l'un et l'autre, et qui néanmoins ayant la figure et les qualités du corps, servoit à l'ame comme d'enveloppe. Les Grecs l'appeloient *eidolon* ou *phantasma*, et les Latins, *umbra*, *simulachrum* : et c'étoit cette ombre qui descendoit aux enfers. Il paroît que, pour la représentation des ombres, les anciens artistes ont été fidèles à l'opinion reçue. C'est en effet ce que prouve un sarcophage publié dans les *Monumenti inediti* de WINCKELMANN, et dans le *Museo Pio-Clementino*, tome V, planche 18, et sur lequel est sculpté l'événement de la mort de Protésilaüs. Ce guerrier, tué par Hector (*V.* mon *Dictionnaire Mytholog.*), y est représenté enveloppé dans un voile qui le couvre entièrement ; l'ombre, dans les beaux bas-reliefs qui représentent l'histoire allégorique de la vie humaine, est figurée de la même manière, deux fois sous cette forme, pour ainsi parler, incertaine et douteuse. Les premiers chrétiens avoient adopté la même représentation. *Voy.* LAZARE.

ONCIALES ; on se servoit autrefois des lettres onciales pour les inscriptions et les épitaphes. Les manuscrits en lettres onciales portent une preuve de leur authenticité, puisqu'elles ne furent en usage qu'au septième siècle. Ce nom leur vient du latin *uncia*, douzième partie d'un tout, et qui, en mesure géo-

métrique, valoit la douzième partie d'un pied, c'est-à-dire, un pouce, et telle étoit la hauteur de ces lettres. *V.* Lettres.

Onde; se dit dans le dessin et la peinture, des contours d'une figure, qui, pour n'être pas roides, durs ou mesquins, doivent être coulés en onde, ce qui leur donne de la grace. *Voy.* Contours et Ligne.

Ondoyans. *V.* Contours.

Onglette, espèce de poinçon dont se servent les serruriers pour ciseler. Il diffère du burin en ce qu'il forme un triangle par son extrémité, et que le burin est ordinairement taillé en lozange.

Onychites. *Voyez* Alabastrites.

Onyx; on dérive le nom *onyx* de la signification que ce mot a en grec. Quoique rien n'eût été plus facile que de déterminer, d'après les auteurs, ce que les anciens ont entendu par cette ressemblance de la pierre avec les ongles des doigts, plusieurs écrivains n'en ont pas moins expliqué cette ressemblance de la manière la plus arbitraire. Les anciens attribuent cette ressemblance à l'onyx, aussi bien qu'à la sardonyx; malgré cela, quelques auteurs modernes ne l'attribuent qu'à l'une de ces pierres ou à l'autre. Lambin pense que le nom d'onyx a été donné à cette pierre, parce que tout y étoit aussi uni et lisse qu'à l'ongle. Selon Ernesti, l'onyx est une pierre qui a la couleur de l'ongle des doigts, et qui souvent est unie à la sarde. Martini est de la même opinion. Laet pense que les endroits sombres ou foncés de l'onyx avoient de la ressemblance avec l'ongle par le lustre et la couleur, et Mariette n'applique cette ressemblance qu'à la sardonyx arabique. M. Bossi la trouve dans la couche d'un brun foncé de la sardonyx. Dans un autre endroit, ce dernier, ainsi que M. Brückmann, fait dériver cette ressemblance d'une manière aussi peu précise, de la couche blanche.

L'opinion que l'onyx a été comparée avec l'ongle, parce que les zones de cette pierre ressemblent au cercle de la base de l'ongle, n'a rien d'invraisemblable en elle-même, mais elle est inexacte, parce qu'elle est contraire à ce que les anciens disent de l'origine de cette dénomination de la pierre. La question est de savoir *quelle est la ressemblance que les naturalistes grecs ont cru trouver entre ces deux objets*, et non pas celle de savoir *quelle ressemblance existe véritablement entr'eux*. On croyoit observer la ressemblance indiquée, lorsqu'une couche blanche et mince étoit placée sur une autre de la couleur de la sarde. Comme la sarde avoit deux couleurs principales, la rouge et la brune, il est superflu de dire que d'abord ce n'étoit probablement que la liaison de la première couleur avec la couche blanche, ou la pierre que nous appelons aujourd'hui carneol-onyx à couches égales, qui donna lieu à cette comparaison, qu'on appliquoit ensuite, avec moins de justesse, à toutes les autres espèces d'onyx et de sardonyx. On peut en dire autant de l'onyx, qu'on ne peut jamais se figurer qu'en liaison avec la sarde. Ses veines et ses taches blanches n'avoient pas plus de ressemblance avec l'ongle, que toute autre pierre blanche; elles n'avoient cette ressemblance que par la couleur plus ou moins rouge du fond de sarde, placé à côté. M. Kœhler ne croit pas cependant que cette pierre ait reçu véritablement ce nom des Grecs, et à cause de cette ressemblance; il lui paroît plus probable que le mot *onyx* est une corruption du nom que cette pierre porte dans quelque langue de l'Orient.

Les anciens ont gravé une foule d'ouvrages sans mérite sur des

cornalines très-fines et de la plus grande pureté, et aujourd'hui les pierres de cette espèce sont très-difficiles à rencontrer, ce qui fait penser à Natter que les anciens avoient le secret de *raffiner* et de *clarifier* les cornalines et les onyx. En effet, on n'en trouve pas à présent une entre mille qui ait la même pureté et le même feu. Cependant on ne trouve dans les écrits des anciens aucune trace de cet usage, et la conjecture qu'en tire Natter n'est appuyée sur aucune autorité. Pline indique un procédé pour la clarification des gemmes; il dit qu'elles deviennent plus brillantes quand on les fait bouillir dans du miel, principalement celui de Corse, quoiqu'autrement toute acrimonie leur soit nuisible. Il dit ailleurs que c'étoit la fleur du buis, très-abondante en Corse, qui donnoit au miel de ce pays son excellente qualité. Lessing propose de répéter cette expérience avec du miel dans lequel on auroit fait infuser des fleurs ou des feuilles de buis; mais il est douteux qu'elle ait du succès. Les Italiens ont un secret pour donner plus de pureté aux pierres occidentales.

Onzième; réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle onzième, parce qu'il faut former onze sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre. Rameau a donné le nom d'*onzième* à l'accord qu'on nomme ordinairement quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, et que Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage.

Opale; pierre dure, demi-transparente, qui réfléchit différentes couleurs, selon qu'elle est exposée à la lumière et qu'on la regarde dans différens sens. Sa couleur principale est un fond blanc, presque laiteux; elle réfléchit le feu du rubis et le pourpre de l'améthyste. Il y a des opales jaunâtres, verdâtres, noirâtres, à zones, à paillettes blanchâtres, enfin la bleuâtre, qui est la moins estimée. La plus belle est l'opale orientale, que l'on nomme aussi *opale à paillettes*, parce que ses couleurs paroissent comme des taches égales distribuées dans toute sa surface; c'est aussi la plus dure et la plus susceptible de poli. Les anciens la nommoient *pœderos*, qui signifie garçon beau comme l'Amour. On peut juger par-là de l'estime qu'ils en faisoient. Nonnius, sénateur romain, aima mieux perdre la vie que de céder une opale à Marc-Antoine. La forme qui convient le mieux à l'opale est le cabochon ou la goutte de suif. On en voit aussi qui sont taillées à facettes; mais cette dernière taille tient plus au caprice qu'au bon goût. Dans le moyen âge, cette pierre a été appelée *orphanus*, orphelin; c'est du moins le nom qu'Albert-le-Grand donne à une opale de la couronne impériale, parce qu'on n'en avoit jamais vu de semblable.

Opera; on appelle de ce nom un théâtre orné de riches décorations, et garni de machines surprenantes, sur lequel on représente quelqu'ouvrage dramatique en chant, accompagné de symphonies, de ballets, etc.

Opéra; dans le spectacle que les Italiens ont désigné sous ce nom, il y a un mélange si bizarre de grandeur et de petitesse, de beautés et d'absurdités, qu'il est assez difficile d'en parler convenablement. Pannard, dans sa jolie chanson si connue, en a fait la peinture la plus vraie. Dans les meilleurs opéra, on voit et on entend des choses tellement absurdes, qu'elles paroîtroient ne devoir servir qu'à exciter l'étonnement des enfans ou de la partie du peuple qui leur ressemble. Au milieu de ces misères qui blessent le goût, on trouve quelquefois

des scènes qui pénètrent profondément dans le cœur, qui remplissent l'ame de la plus douce volupté; qui, excitent la pitié la plus tendre, inspirent la crainte ou la terreur. Une scène pleine d'intérêt, est souvent suivie d'une autre où les mêmes personnages ne nous paroissent plus que des jongleurs qui, par une pompe ridicule, mais d'une manière peu habile, cherchent à inspirer à la populace la terreur et l'étonnement. Offensé des absurdités qu'on trouve si souvent dans l'opéra, on a de la peine à se résoudre à en faire l'objet de ses méditations; mais d'un autre côté, si on se rappelle les plaisirs qu'on y trouve, on ne peut s'empêcher de desirer que les hommes de goût réunissent leurs efforts pour donner à ce spectacle imposant toute la perfection dont il est susceptible. L'opéra peut, en effet, être le plus grand et le plus important de tous les spectacles dramatiques, parce qu'on y réunit tous les charmes des beaux-arts; mais ce même spectacle montre la légèreté des modernes, qui l'ont employé à y dégrader ces mêmes arts, à les rendre le plus souvent ridicules, et à les exposer au mépris. La poésie, la musique, la danse, la peinture, sur-tout celle de décoration, et l'architecture, se réunissent pour la représentation d'un opéra. Pour éviter toute confusion, nous allons considérer successivement en quoi chacun de ces arts y contribue.

L'action dramatique, qui est l'objet principal, est due à la poésie. Autrefois c'étoit l'usage en Italie, berceau de l'opéra, de prendre les sujets dans la mythologie. La mythologie des anciens, l'empire des fées et des sorciers, ainsi que l'histoire fabuleuse des chevaliers, offroient les personnages et les sujets. De nos jours, les poètes qui composent des opéra n'ont pas, à la vérité, abandonné entièrement l'emploi des sujets mythologiques, mais ils traitent cependant aussi quelquefois des sujets historiques, tels que ceux qui sont du ressort de la tragédie. On peut supposer en général que la tragédie et l'opéra traitent à-peu-près les mêmes sujets. Dans l'une et l'autre, on représente une action de peu de durée, grande et remarquable par les passions qui agissent de différentes manières, et qui se termine par un dénouement remarquable. Mais le poète qui travaille seulement pour l'opéra paroît avoir pris pour loi d'abandonner entièrement le chemin de la nature. Il a pour maxime de traiter tout de manière à frapper fortement les yeux par des scènes très-variées, et par beaucoup de pompe. Des combats, des triomphes, des naufrages, des tempêtes, des spectres, des bêtes féroces, etc., voilà ce qu'on veut offrir aux yeux des spectateurs.

On peut, d'après cela, se figurer aisément combien de fois le poète doit être contraint de forcer son sujet; souvent il est obligé de sacrifier l'essentiel de l'action tragique, le développement des grands caractères et des grandes passions à un objet secondaire, mais qui frappe davantage les yeux. C'est pourquoi on trouve dans les plans de presque tous les opéra des choses forcées, contraires à la nature, et même bizarres. Ce sont des absurdités auxquelles la mode oblige même les meilleurs poètes. Malheureusement ce ne sont pas les seules. Les chanteurs ont aussi leurs prétentions. Dans chaque opéra on veut que les meilleures voix se fassent entendre plusieurs fois; mais il faut aussi que les chanteurs médiocres et même mauvais, qui sont engagés pour le théâtre, et qu'on est obligé de payer, se fassent entendre une ou plusieurs fois dans des airs d'une certaine étendue; on veut que le premier chanteur et la

première cantatrice se fassent aussi entendre ensemble ; le poète est donc obligé d'introduire dans l'opéra des duo, des trio, même des quatuor, etc. Il y a plus, les premiers chanteurs ne savent le plus souvent faire briller tout leur talent que dans un seul caractère, l'un dans le tendre *adagio*, l'autre dans le vif *allegro*, etc. Le poète se voit donc obligé de composer ses airs de manière à ce que chacun puisse briller dans le genre qui lui est particulier. Il n'est guère possible de se faire une idée des nombreux inconvéniens qui en résultent. On exige qu'une ou deux des premières cantatrices soient chargées des rôles principaux, que la nature de l'action le permette ou non. A défaut d'autre expédient, le poète a le plus souvent recours à une intrigue d'amour, quelque contraire qu'elle soit au sujet de la pièce. C'est ainsi qu'un des meilleurs auteurs d'opéra, Métastase, pour donner à deux cantatrices l'occasion de se faire entendre, a été obligé de placer, contre la nature de l'action et contre toutes les idées raisonnables, dans la *Mort de Caton à Utique*, deux femmes, Cornelie, veuve de Pompée, et Marcia, fille de Caton, qu'il représente comme amoureuses de César, et qu'il fait aimer d'un prince de Numidie. Il ne faut pas beaucoup de réflexion pour sentir combien il est absurde de mêler des intrigues d'amour dans un sujet aussi sombre.

Les opéra présentent une autre bizarrerie. Pour donner à chaque chanteur l'occasion de se faire entendre, on les fait souvent chanter dans des occasions où jamais aucun homme raisonnable ne se seroit avisé de le faire. C'est ainsi que *Pylade* dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. Guillard, chante un air, pendant qu'il n'a pas un moment à perdre pour secourir son ami. Le sujet du chant n'est pas ordinairement mieux choisi ; ce sont le plus souvent ou de froides réflexions, et des maximes générales, ou bien des allégories peu naturelles ; telle est la réflexion de la cinquième scène du second acte de l'*Hadrien* de Métastase, qu'*un vieux guerrier exercé ne frappe pas aveuglément, mais qu'il retient son courage jusqu'au moment où il voit qu'il est dans une position avantageuse ;* ou bien dans la seconde scène du troisième acte de la même pièce, cette froide allégorie, *que la vigne, après avoir été taillée, pousse mieux, et que la gomme odorante ne découle que des arbres blessés*. Telle est, dans le *Thésée* de Quinault, cette froide et précieuse réflexion du héros, *les plus douces chaînes coûtent des soupirs, il faut passer par les peines pour arriver au plaisir.* Une autre absurdité choquante, dont presque tous les opéra offrent des exemples, c'est que les personnes qui, soit à raison des dangers imminens dont elles sont menacées, soit à cause d'autres motifs impérieux, devroient mettre la plus grande activité dans leurs entreprises, restent pendant la ritournelle froidement sur la scène, et se mettent ensuite à chanter des airs où tous les mots sont répétés jusqu'à la satiété, comme si le danger n'existoit plus. Ce défaut, inséparable du genre de l'opéra, se retrouve dans les meilleurs poèmes. Ainsi, dans le superbe chœur d'*Armide*, de Quinault et de Gluck, les guerriers de la magicienne répètent cent fois : *poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense*, au lieu d'aller le poursuivre. Telles sont les extravagances et les absurdités qui se trouvent dans un grand nombre d'opéra, et qui sont dues au poète, et quelquefois au musicien.

Il y en a encore beaucoup d'autres qui sont dues au compositeur

de la musique. Cet art n'est et ne peut être, d'après sa nature, que l'expression des passions, ou bien celle des sentimens d'une ame calme ou agitée. Mais les compositeurs, les chanteurs et les musiciens ne se contentent pas de cette application de l'art au seul but qu'il peut avoir. Ils ressemblent en cela à ces danseurs de corde, à ces jongleurs qui, pour exciter l'étonnement du peuple, se servent des mains pour marcher, et des pieds pour manier l'épée, ou pour d'autres fonctions qui sont réservées aux mains. Il en est de même des opéra ; il y en a peu où le compositeur ne se soit appliqué à empiéter sur le domaine du peintre. Tantôt il représente le tonnerre, les éclats de la foudre, la tempête, l'impétuosité des vents, le cours et les chutes d'un ruisseau, le cliquetis des armes, le vol d'un oiseau, ou d'autres objets naturels, qui n'ont aucun rapport avec les sentimens du cœur. Ce goût dépravé des compositeurs a sans doute été la cause que les poètes ont si souvent fait entrer dans leurs comparaisons des navigateurs, des lions, des tigres et d'autres objets qui frappent vivement l'imagination.

Ajoutez à cela le desir dont beaucoup de compositeurs, de chanteurs et de musiciens sont tourmentés de briller par des difficultés. Le chanteur veut faire admirer au public la facilité avec laquelle il sait soutenir la voix, ou bien son étendue extraordinaire, ou sa flexibilité et sa volubilité, et d'autres qualités semblables. Le musicien qui exécute sur quelqu'instrument, a aussi la prétention de montrer son habileté dans des passages brillans et difficiles. On exige donc que le compositeur en fournisse les occasions. De là viennent ces roulades, ces cadences, ces passages, dont l'unique mérite est la difficulté vaincue, et qui souvent, dans les airs les plus passionnés, détruisent absolument toute espéce de sentiment. C'est à cela que sont dues ces broderies du chant, par lesquelles un chant très-expressif est tellement encadré dans un groupe de petites notes, qu'à peine il est encore reconnoissable.

La musique de beaucoup d'opéra est souvent consacrée à des chants très-ennuyeux, et n'offre pas le moindre sentiment, parce qu'on veut qu'il y ait, pour ainsi dire, un air dans chaque scène. Cependant, comme un ouvrage dramatique ne consiste pas uniquement en démonstrations de sentimens, le poète est quelquefois obligé de présenter dans le style lyrique des ordres, des projets, des observations, des remontrances, etc., et le compositeur est dans la nécessité d'en faire des airs qui causent aux auditeurs un ennui insupportable.

Le costume et les décorations offrent également, fort souvent, des inconvenances. Dans chaque opéra, on veut avoir quelques scènes qui produisent sur l'œil du spectateur un effet surprenant, sans s'inquiéter si cela convient ou non à la nature de l'action. On voit souvent entrer, dans la salle d'audience, des princes suivis de toute leur garde, qui, pendant quelques momens bordent la haie et se placent en ordre de parade ; mais comme il s'agit d'un entretien secret, le prince ne tarde pas à renvoyer ses satellites, et pendant qu'ils sortent, l'entretien secret commence déjà. D'autres fois une scène devient ridicule par la mesquinerie du spectacle. Souvent, pour représenter une armée entière ou une bataille, on fait défiler quelques douzaines de soldats ; et pour cacher aux spectateurs leur petit nombre, on les fait sortir plusieurs fois par une coulisse et rentrer par une autre. Mais il seroit trop long de

parler de toutes ces inconvenances, qui sont cause qu'un spectacle qui pourroit être imposant, devient une farce ridicule. On peut lire ce que le comte ALGAROTTI a dit au commencement de ses *Essais sur l'opéra*, et la préface que GLUCK a mise en tête de son *Alceste*.

Malgré ces inconvenances choquantes, l'opéra offre quelquefois des scènes isolées dont on est enchanté, et qui font en quelque sorte oublier que ce beau spectacle est, dans beaucoup de ses parties, si éloigné de la nature. Des scènes de ce genre font comprendre aisément combien il surpasseroit les autres s'il étoit traité avec tout l'art qu'il exige, et on regrette que des morceaux si pathétiques soient pour ainsi dire noyés dans un aussi grand nombre d'absurdités.

Un des points les plus essentiels, seroit d'avoir un bon poète qui, sans égard pour les chanteurs et pour les cantatrices, n'auroit qu'à composer une tragédie dont le sujet et la marche conviendroient à l'élévation et aux sentimens de la scène lyrique. Chaque sujet est propre à cela, pourvu que l'action n'ait pas une marche trop rapide, ni des incidens trop compliqués. La marche ne peut pas être rapide, parce que cela est contraire à la nature du chant, qui suppose qu'on s'arrête aux sensations qui font naître la disposition dans laquelle il faut être pour que le chant paroisse naturel. Des incidens très-compliqués sont encore plus contraires à la nature du chant, parce qu'alors c'est plutôt la raison que le sentiment qui est occupée. Lorsqu'on forme des projets, qu'on se concerte sur des plans, lorsqu'on délibère, on est extrêmement loin de la disposition nécessaire pour chanter.

Le poète qui fait un opéra doit donc différer du poète tragique, en ce qu'il ne représente pas comme celui-ci une action complète. Chaque grand événement, et même un événement agréable, pourvu qu'il donne lieu à beaucoup de sensations, peut fournir un sujet convenable pour un opera, si le poète sait considérer l'ensemble sous un point de vue qui mette en scène un assez grand nombre de personnages différens, auxquels l'action qui fait le sujet traité par le poète, inspire des sentimens variés, et qui puissent avoir le temps de se livrer à ces sensations et de les manifester. Un opéra de cette espèce seroit sans doute un ouvrage dramatique d'un genre nouveau. Outre les événemens véritables, chaque grande solemnité, chaque fête remarquable peut fournir un sujet de cette espèce. En délivrant ainsi le poète de toutes les entraves que le compositeur, les chanteurs et le décorateur lui opposent souvent, et en ne lui prescrivant que cette seule règle, d'observer l'unité de l'action et de la traiter en poète lyrique, il trouvera facilement le moyen d'éviter l'uniformité des airs ; et il saura placer convenablement une ode ou quelqu'autre morceau de poésie entre les chœurs, les airs, les duo et les trio ordinaires. Un exemple servira à expliquer ce qu'on vient de dire. Le prince DÉMÉTRIUS CANTEMIR rapporte, dans son *Histoire des Osmans*, que le sultan Murad IV, lors de la prise de la ville de Bagdad, donna l'ordre cruel de massacrer tous les habitans ; pendant cet horrible carnage un musicien persan obtint des officiers du sultan la permission de paroître encore avant sa mort devant le prince ; celui-ci lui ayant ordonné de donner une preuve de ses talens en musique, le virtuose prit un *scheschta*, espèce de psaltérion, pour accompagner un chant plaintif sur la prise

de Bagdad, et il y mêla adroitement l'éloge de Murad. Il le fit d'une voix si agréable et avec tant d'habileté, que le sultan ne put s'empêcher de verser des larmes, et qu'il ordonna de faire grace au reste des habitans. Cet événement pourroit très-bien former le sujet d'un opéra. Le poète pourroit choisir un endroit dans Bagdad où seroient rassemblés le musicien dont il vient d'être question, avec sa famille et quelques amis ou habitans distingués de la ville, pour attendre cette terrible catastrophe. Il seroit facile d'imaginer encore un motif pour rassembler aussi sur la scène des femmes, des jeunes gens et des jeunes filles, afin de donner à l'action plus de variété. Le virtuose qui joue le rôle principal découvre à ses amis, tourmentés par la crainte et les terreurs, par quel moyen il espère les sauver, et il part pour exécuter son projet. La crainte, l'espérance et d'autres sentimens animent les personnes qui restent sur la scène, et le poète doit donner à chacune le langage analogue au caractère qu'il lui suppose. On apprend que le sultan a permis de conduire le musicien devant lui ; l'un est animé par l'espoir d'un heureux succès, l'autre a recours à la prière pour solliciter du ciel une issue favorable ; un troisième encore, désespérant du succès, et résigné à une mort inévitable, prend déjà congé de ses amis. Le poète pourroit ensuite transporter les spectateurs devant la tente ou le palais où le sultan se propose d'entendre le musicien ; il peut représenter celui-ci débitant ses chants plaintifs, et le sultan, plein d'émotion, prononceroit l'ordre de faire grace au reste des habitans ; enfin le contentement, la joie, les actions de graces de ces derniers, sauvés du trépas, offriroient au compositeur matière à des récitatifs, des solo et des chœurs d'un grand effet. L'auteur d'*Anacréon chez Polycrate* a en quelque sorte imité ce sujet, mais d'une manière peu heureuse, en faisant employer l'effet de la musique pour désarmer la rigueur d'un père contre deux jeunes amans, et en attribuant faussement cette action à un personnage trop célèbre pour qu'on puisse ajouter à son histoire aucune particularité qui ne soit consacrée par la tradition.

Un homme de génie trouveroit certainement beaucoup de sujets propres à des opéra, sans avoir besoin des absurdités qui déparent si souvent les nôtres. Le chant est ordinairement trop orné et trop artificiel. Les compositeurs recherchent tellement l'agréable, que la force de l'expression se perd absolument. C'est sans contredit un grand abus de broder le chant au point qu'au lieu d'un ou de deux tons, il y en ait quatre, six et même huit pour une même syllabe. Cet abus vient sans doute du desir inconsidéré des chanteurs d'introduire dans tous les airs des changemens qui puissent faire connoître l'extrême flexibilité de leur voix. Après s'être apperçus que le chant avoit plus d'énergie et plus de vivacité en ne proférant pas tous les tons d'une manière tout-à-fait monotone, et en les traînant quelquefois ou en les accompagnant d'une cadence, les chanteurs allèrent jusqu'à l'abus, et changèrent presque tous les tons. Les compositeurs auront sans doute compris que cela ne convenoit pas toujours avec l'harmonie de l'ensemble, et ils auront jugé à propos de prescrire aux chanteurs les ornemens qu'ils pouvoient se permettre ; les chanteurs ne s'en contentèrent point, et les compositeurs cédant à l'impulsion du mauvais goût, introduisirent dans le chant noté tant d'ornemens et de broderies, que le plus souvent des syllabes et des paroles

entières deviennent inintelligibles.

Il seroit à desirer que cet abus cessât, et que le chant fût réduit à plus de simplicité; qu'on en cherchât la force principale dans la véritable expression du sentiment, et non pas dans des groupes de notes. Dans des pièces dont le sujet est seulement gracieux, et où le sentiment a quelque chose de voluptueux, on pourra plutôt se permettre ces broderies; mais dans des sujets sérieux et pathétiques, elles sont ordinairement absurdes, quelqu'agréables qu'elles paroissent à l'oreille. Les nombreuses roulades qui reviennent dans plusieurs passages de la plupart des airs, et souvent à chaque voyelle qui peut s'y prêter, sont un autre abus tellement reçu, que le public ne fait souvent attention à un chanteur qu'en raison de son talent pour ces difficultés. On peut lire à ce sujet les judicieuses observations du comte ALGAROTTI, dans son *Essai sur l'opéra*. Enfin, il seroit à desirer que les compositeurs ne s'attachassent pas d'une manière aussi servile à la forme reçue des airs, pour introduire sur ce point plus de variété. Pourquoi toujours une ritournelle, lorsqu'elle n'est pas nécessaire? pourquoi toujours une seconde partie, quelquefois trop tranchante avec la première, lorsque la seconde partie offre le même sentiment que la première? à quoi bon de couper toujours les deux parties d'un air par de la musique instrumentale, et répéter la première partie? Dans certains cas tout cela peut être convenable, mais souvent il seroit mieux de faire un changement à cet égard. L'*arioso*, qui souvent est d'un si bon effet, et le récitatif en mouvement cadencé, sont presqu'entièrement bannis de l'opéra; de sorte qu'entre le récitatif et l'air travaillé avec le plus grand art, il n'y a plus de morceaux d'un genre intermédiaire. On ne conçoit pas trop pourquoi on a tant rétréci le domaine du chant à ce spectacle.

La distribution de la scène, et tout ce qui tient à la décoration et au costume, sont importans dans toute espèce de spectacle, mais surtout à l'opéra. Un opéra médiocre peut produire le plus grand effet lorsque le spectacle est soigné; et le meilleur opéra devient ennuyeux lorsque cette partie est négligée. Un silence solemnel, une scène sombre et triste, ou bien magnifique et somptueuse; l'entrée des personnages, leur position, leurs vêtemens, et tout ce qui tient à l'extérieur, et s'accorde avec le caractère de la scène, tout cela ensemble rend l'esprit des spectateurs tellement porté à la passion, qu'il ne faut plus qu'une légère impulsion pour la faire paroître dans toute sa force. D'après cela on conçoit aisément que l'opéra doit surpasser tous les ouvrages de l'art relativement à la vivacité de l'impression. Les yeux, l'oreille, et l'imagination, tous les ressorts des passions sont mis à-la-fois en mouvement, voilà pourquoi les détails accessoires qui contribuent tant à obtenir l'impression qu'on desire, exigent la plus sérieuse attention.

L'architecte et le décorateur doivent être des hommes d'un goût sûr, et à chaque changement de scène ils doivent se rendre compte du but que se propose le poète. Ils doivent fidèlement observer le costume, de sorte que l'œil soit préparé d'avance à ce que l'oreille va entendre. L'opéra de Paris s'est beaucoup amélioré sur ce point, quoiqu'il soit encore bien éloigné de la perfection. Les scènes de la nature, les aspects que l'architecture est en état de montrer à l'œil, peuvent prendre le ton de chaque disposition du sentiment. Une contrée ou une vue peuvent nous rendre contens, joyeux, tendres, mélancoli-

ques et timides ; on peut encore produire les mêmes sensations par l'aspect des édifices et la distribution intérieure des appartemens. L'architecte et le décorateur peuvent donc pour ainsi dire préparer au poète le chemin pour aller au cœur du spectateur ; mais il faut qu'ils s'attachent sévèrement aux traces que celui-ci leur a indiquées, qu'ils ne se permettent pas d'y mêler des choses insignifiantes, seulement pour flatter l'œil, ni de vouloir surprendre par des effets qui soient contraires aux idées reçues. Le costume des personnages est également d'une grande importance pour produire l'impression desirée, et il est très-absurde de ne se proposer que d'éblouir les yeux par la richesse ; c'est pourtant ce qui ne se voit que trop souvent sur notre théâtre, où l'on recherche plutôt la magnificence que la vérité. *Voy.* DÉCORATIONS, COSTUME, etc.

Parmi les auteurs italiens qui ont traité de l'opéra en général, nous citerons : *Giov. Mar.* CRESCIMBENI, qui en a parlé sous le rapport historique dans le chapitre XI, du quatrième livre de son *Istoria della volgar Poesia.* — *Ben.* MARCELLO, *Il teatro alla moda, o sia metodo per ben comporre ed eseguire Opere italiane in musica, nel quale si danno avertimenti utili e necessari a' poeti, compositori*, etc. Ven. 1720, in-8°., 1738, in-8°. ; c'est une satyre sur la méthode ordinaire des poètes et des compositeurs d'opéra. On peut aussi lire à ce sujet les *Mémoires* de GOLDONI, tom. I, p. 221, de l'édit. de Paris, 1787. — *Louis-Ant.* MURATORI, dans le cinquième chapitre du troisième livre de son ouvrage : *Della perfetta Poesia.* — *Franç.-Xav.* QUADRIO, traite ce sujet sous le rapport historique, et sous celui de la théorie dans le troisième volume de sa *Storia.* — L'ouvrage d'un inconnu, intitulé : *Riflessioni sopra i drammi per musica, aggiuntavi una nuova azione drammatica*, Venez., 1757, in-4°. — *Vinc.* MARTINELLI, dans quelques-unes de ses *Lettere familiari e critiche*, Lond. 1758, in-8°. — *Franç.* ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Opera*, Livorn., 1763, in-8°. ; il en existe une traduction anglaise, Lond., 1771, in-8° ; et une autre en allemand, par RASPE, Cassel, 1769, in-8°. — Dans le deuxième volume des *Variétés littéraires*, pag. 290, on trouve des *Réflexions sur les drames de musique*, trad. de l'italien d'ORSEI. — *Ant.* PLANELLI, *Dell' Opera in musica*, Nap., 1772, in-8°. — Dans les *Opuscoli scelti di Milano*, 1781, in-4°., on trouve sur ce sujet un traité, intitulé : *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale.* — *Matteo* BORSA a inséré dans le même recueil des *Lettere della musica imitativa dell' opera.* — *Steffano* ARTEAGA, *Le rivoluzione del teatro musicale italiano dal sua origine fino al presente ;* Bol., 1783, 2 vol. in-8°. ; Ven., 1785, 3 vol. in-8°. ; M. FORKEL en a donné une traduction allemande, Léipsick, 1789, in-8°. — Dans les *Opuscoli* de *Giov. Ag.* ZEVIANI, Ver., 1787, 2 vol. in-8°., on trouve un traité *Del Canto ed ornamento poet. lirico italiano.*

Parmi les ouvrages français sur cette matière, nous citerons : *Cl.-Franç.* MENETRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, in-12. — *Ch.* de S. Denis, sieur de SAINT-EVREMONT, *Réflexions sur les opéra*, dans le troisième volume de ses Œuvres ; Lond., 1725, in-12. — La *Préface du théâtre lyrique* de LE BRUN, Paris, 1712, in-12, traite de l'opéra ; — de même que *Louis* RICCOBONI, à la page 29 de ses *Réflexions historiques et critiques ;* Amst., 1738, in-8°. — *Lettres à madame la Marquise de P....., sur l'opéra ;* Par., 1741,

in-12. — Une *Lettre* de *Ch.* Roy, au commencement du deuxième volume des *Lettres sur quelques écrits de ce temps;* Gen., 1749, in-8°. — *Remond* de S. Mard, *Réflexions sur l'opéra*, dans le cinquième volume de ses Œuvres; à La Haye, 1749, in-12. — *Pierre-Mathieu-Martin* de Chassiron, *Réflexions sur les tragédies-opéra;* Par., 1751, in-12. — Marmontel, dans le quatorzième chapitre du second volume de sa *Poétique française*. — *Phil.-Louis* de Chastellux, *Essai sur l'union de la musique et de la poésie;* Paris, 1765, in-12. Selon La Borde, cet ouvrage est l'époque des réflexions qu'on a commencé à faire sur cet art; c'est depuis, ajoute-t-il, qu'on a commencé à tirer la musique de l'espèce de barbarie où elle étoit. — Le même auteur a encore publié des *Observations* sur un ouvrage intitulé: *Traité du Melodrame*. — *Essai sur le Melodrame*, par un auteur anonyme, il est inséré dans les *Variétés littéraires*, tom. III, pag. 256. — *Jean-Paul-André* de S. Mars, dans ses *Réflexions sur l'opéra*, élève l'opéra bien au-dessus de la tragédie. — Le deuxième livre de la *Poétique de la musique* de M. de Lacepède, Par., 1785, traite de la musique théâtrale.

Voici le titre des ouvrages anglais sur l'opéra: *Jean* Dennis, *An Essay on the italian opera;* Lond., 1706, in-8°.; cet Essai est dirigé contre la musique italienne, que l'auteur regarde comme trop efféminée pour l'opéra, et par conséquent comme dangereuse. — Lockmann, *Some Reflexions concerning l'opera*, en tête de l'opéra de *Rosalinde;* Lond., 1740, in-4°. — *Scheme for the italian opera;* Lond., 1759, in-8°. — Le *Dr.* Brown, dans sa *Dissertation on the rise, union, and power, etc., of poetry and music*, fait beaucoup de réflexions judicieuses sur l'opéra. — *The lyric muse revived in Europa, or a critical Display on the opera in all its revolutions;* Lond., 1768, in-8°: cet ouvrage peut être regardé comme un *Supplément* à celui d'Algarotti. — *John* Brown, *Letters on the Poetry and music of the italian opera;* Lond., 1789, in-8°.; 1791, in-8°. — Le premier chapitre du 4e volume de l'*History of music*, de Burney.

Parmi les auteurs allemands, Gottsched a traité de l'opéra, dans le douzième chapitre de la deuxième partie de son *Art poétique*. — *Louis-Fred.* Hudemann a inséré dans le *Recueil de ses poésies* (Hambourg, 1732, in-8°.), des *Réflexions sur la préférence de l'opéra sur la tragédie et la comédie*. — *N.* Ludwig, a cherché à prouver l'impossibilité de faire un bon opéra, dans un *Mémoire* inséré dans le huitième numéro des *Mélanges pour servir à l'Histoire critique de la langue allemande*, publiées par Gottsched. — Il faut lire encore *Jean-Ad.* Scheibe, *Sur la possibilité et la nature de bons opéra*, placé en tête de sa *Thusnelda;* Léips., 1749, in-8°. — *Chrét.-Geoffr.* Krause, *sur la Poésie musicale;* Berl., 1753, in-8°. — *C. W.* Rammler, a pris la défense des opéra dans un *Mémoire* inséré dans le second volume des *Mélanges de Marpurg*. — *Guillaume* de Gerstenberg a inséré dans la seconde année du *Magasin de musique* de Cramer, *un Mémoire sur les défauts des opéra italiens, et sur les motifs qui les font imiter en Allemagne*. — Dressler, *Ecole de théâtre pour les Allemands, relativement à l'opéra sérieux;* Han., 1777, in-8°. — Dans les *Chronologues*, ouvrage périodique rédigé par Weckherlin, on trouve plusieurs morceaux relatifs à l'opéra. — Ebeling a donné une *Histoire de l'opéra* dans le *Magasin d'Hanovre*.

Quant à l'histoire de l'opéra, tout le monde sait qu'il a pris naissance en Italie, et que dans l'origine il n'avoit pas et ne pouvoit pas avoir la formeactuelle. Cependant on ne connoît pas encore l'époque précise de son origine. Un passage des Prolégomènes, du neuvième livre de l'ouvrage *de Gestis italorum*, par *Albertinus* MUSSATUS, que Muratori croit avoir vécu vers 1260, et qui se trouve dans le dixième volume des *Scriptores italici* de MURATORI, ainsi qu'un autre passage d'un chroniqueur de Milan, inséré dans le 2[e] volume des *Antiquitates italicæ medii ævi* de MURATORI, ont fait penser à plusieurs auteurs italiens qu'il y avoit déjà en Italie, à une époque aussi reculée, des drames en musique; dans le premier de ces passages, sur lequel MAFFEI, dans l'introduction de son *Teatro italiano*, Véron. 1723, 3 vol. in-8°., fonde principalement cette opinion, il n'est pas question d'une représentation théâtrale des actions des rois, mais il est seulement dit qu'on les chantoit; cela pouvoit cependant se faire comme aujourd'hui nos chanteurs des rues chantent quelquefois les exploits des héros; et en comparant l'autre passage cité, cette opinion devient presque certaine. Il paroît très-probable que les premiers drames qu'on ait connus en Italie, et en général dans les différentes parties de l'Europe, sous le nom de *mystères*, ont été accompagnés ou mêlés de chant, sans que cela veuille dire qu'on les ait entièrement mis en musique. C'est ce que prouvent même plusieurs passages de ces drames, que PLANELLI a cités dans son *Trattato dell' opera in musica*. La première pièce de théâtre entièrement mise en musique, ou du moins exécutée avec des chants, paroît remonter à l'année 1480, a juger d'après la dédicace des *Notes sur Vitruve* adressée au cardinal Riari, par *J.* SIMPLICIUS. Le mot *cantare*, qui dans ce passage s'applique à l'exécution de cette pièce, ne peut pas signifier *déclamer*, ainsi que l'a voulu CRESCIMBENI dans son *Istoria della volgar poesia*, tome 1, page 259; Ven. 1731, in-4°.; car long-temps auparavant, les Romains modernes connoissoient déjà des représentations théâtrales dramatiques. Il faut croire que c'étoit une espèce de récitatif ou de déclamation notée. Le sujet de cette pièce étoit la conversion de saint Paul; elle étoit donc dans le genre des mystères; et MARTINELLI, dans ses *Lettere familiari e critiche*, nous apprend que la musique étoit de Beverini. Voy. *The Lyric Muse revived in Europe*; Lond. 1768, in-8°., et le 1[er] volume de l'*Histoire de la musique*, par BURNEY. On conçoit bien que la musique n'aura pas été dans le style actuel de l'opéra, mais seulement un *Cantus firmus* (*V.* t. 11, p. 559), et que les préparatifs d'une pareille représentation n'auront pas permis que l'usage s'en soit répandu d'abord généralement. D'un autre côté, le goût de mêler de la musique dans les spectacles et les fêtes publiques, devint de jour en jour plus général. Telle fut entr'autres la fête donnée en 1489 par Bergauzo Botra, à l'occasion du mariage de Galeazzo, comte de Milan, avec la princesse Isabelle d'Aragon et qui attira l'attention de toute l'Europe; mais c'est sans fondement que dans l'article *Danse théâtrale* de l'Encyclopédie, on avance que cette fête a donné naissance à l'opéra. La poésie réunie à la musique dans ces fêtes, ne consistoit pas toujours en véritables drames, ou en une action; et les drames, tragédies, comédies ou farces, n'étoient pas entièrement mis en musique, mais seulement les chœurs, ou les prologues et les épilogues, ou bien on intercalloit des chants dans l'action

de la pièce, et quelquefois il y avoit entre les différens actes des actions particulières, dans lesquelles tout étoit chanté, et qui avoient du rapport l'une à l'autre. C'est ainsi qu'une partie seulement de la *farce* (tel est le nom sous lequel le poëte lui-même désigne son ouvrage) écrite par *Jacques* SANNAZAR, et représentée en 1492 à Naples, paroît avoir été mise en musique. Le sujet est allégorique; on y voit la Joie, accompagnée de trois femmes, sortir du temple de la Foi, en chantant et en jouant. Peu à peu on vit cependant se former insensiblement en Italie le drame régulier. Vers 1508 on donna à Urbino, et en 1514 à Rome, la *Calandra;* dans cette dernière ville on donna *Sophonisbe* vers 1516; et déjà, en 1486, on avoit donné les *Ménechmes* de PLAUTE à Ferrare. *V.* BETTINELLI, *Risorgimento d'Italia*, t. II, p. 250; Ven. 1781, in-8°., et le premier vol. de l'*Histoire critique du théâtre*, par SIGNORELLI. Il paroît que ce mélange retarda les progrès de l'opéra; du moins RICCOBONI, dans ses *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe:* Amst. 1740, in-12, dit, à la page 30, que dans les vingt ou trente premières années après le rétablissement de l'ancien drame on a supprimé entièrement l'usage de mêler de la musique aux représentations théâtrales. Cependant le plaisir d'avoir des pièces régulières ne put pas résister longtemps au charme de la musique. Vers le milieu du seizième siècle, le goût des pièces pastorales introduisit aussi celui de la musique. On ne se contenta plus de mettre en musique seulement les prologues, les chœurs et les intermèdes. Dans le *Sacrificio*, d'*Agost.* BECCARI, donné à Ferrare en 1550, il paroît qu'il y avoit une scène entière jouée avec accompagnement de musique. L'*Aréthuse*, d'*Alb.* LOLLIO fut représentée en 1563; le *Sfortunato*, d'*Agostino* ARGENTI, mis en musique par Alfonso della Viola, fut joué à Ferrare en 1567. Le goût des pièces de théâtre en musique se répandit de plus en plus. A Florence, les intermezzi de la comédie, *Amico fido*, par *Giovanni* DE' BARDI, furent mis en musique par Aless. Strigio et Christof. Malvezzi, et représentés en 1585 avec beaucoup de pompe, de décorations et de machines. Les personnages de ces intermezzi étoient des divinités et des héros, de sorte que la pièce ressembloit déjà à l'opéra des temps suivans. La musique, cependant, n'étoit pas peut-être dans le style de l'opéra; du moins, à en croire Artéaga, elle n'étoit pas encore dans ce style, dans les pièces de Laura Guidiccioni, entièrement mises en musique vers 1590 par Emilio del Cavalieri. Il paroît toutefois que l'honneur d'avoir inventé le récitatif appartient à Cavalieri. On peut consulter à ce sujet le chapitre premier du quatrième volume de l'*Histoire de la musique*, de BURNEY.

En même temps la musique reçut de nouveaux développemens par les travaux de plusieurs Florentins, tels que *Girol.* MEY, *Vincentio* GALILEI, CACCINI, etc.; et un intermède intitulé: *Combattimenti d'Apolline col Serpente*, de la composition du comte de VERNIO, peut, d'après Artéaga, être considéré comme ayant fait époque dans la musique. On peut regarder comme le premier opéra, une pièce intitulée *Daphné*, composée par *Ottavio* RINUCCINI, mise en musique par CACCINI et *Jacq.* PERI, et jouée pour la première fois en 1594, dans une maison particulière. Mais à l'exception de quelques passages, cette pièce, considérée tant comme poëme que comme drame, et même comme drame musical, est vraiment pitoyable; la représentation

ne peut pas avoir produit beaucoup d'effet, car l'orchestre entier n'étoit composé que d'un clavecin, d'une grande guitare, d'une viol da gamba, et de quelques flûtes. Mais cette pièce étoit toutefois écrite expressément et toute entière pour être mise en musique, et le dialogue n'étoit ni chanté ni déclamé, c'étoit un véritable récitatif; dans la pièce même il y avoit plusieurs airs, car c'est à tort que Planelli prétend qu'ils n'ont été introduits que vers 1649 par Cicognini; ces airs ne valoient pas, à la vérité, les chansons modernes les plus faciles. On vit ensuite paroître l'*Euridice*, du même auteur; cette pièce, qui vaut mieux que la précédente, fut représentée publiquement pour la première fois en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis. Enfin, en 1608, l'*Ariadne*, du même auteur, fut mise en musique par Claude Monteverde. A la même époque, parut encore le *Rapimento di Cefale*, de *Gabr.* CHIABRERA, pièce avec laquelle le merveilleux bizarre, dont Rinuccini s'étoit encore sagement abstenu, paroît s'être introduit dans l'opéra.

Dès-lors le goût des ouvrages de ce genre devint plus vif et plus général; mais ce n'étoient encore que des spectacles donnés à l'occasion de fêtes publiques; on n'avoit construit nulle part un théâtre régulier disposé exprès pour ces représentations; les mêmes personnages qui jouoient ordinairement les rôles d'arlequin, du docteur et de pantalon, chantoient aussi dans les opéra. Par l'ouvrage de PIETRO DELLA VALLE, écrit environ vers 1640, et intitulé: *Della Musica dell' età nostra*, on voit qu'au commencement du dix-septième siècle on représentoit encore en Italie les drames musicaux sur une charrette qu'on promenoit dans les rues. Enfin on représenta en 1637, à Venise, sur un théâtre public, *Andromède*, pièce de la composition de *Benedetto* FERRARI, et mise en musique par Franç. Manelli. Depuis cette époque, on vit s'élever à Venise et dans d'autres villes de l'Italie, plusieurs théâtres d'opéra; et à Venise leur nombre monta enfin jusqu'à quinze. Mais le goût du merveilleux, qui donne occasion à tant de décorations, et qui exige des machines nombreuses, l'emporta enfin, et on intercalla des intermèdes plaisans et bizarres dans les pièces même les plus sérieuses. Selon Crescimbeni, le premier poète qui se prêta à ce goût du tragi-comique, fut *Ottavio* TRONSARELLI; selon Artéaga, ce fut *Hiac.-And.* CICOGNINI. Une des pièces de cette époque qui se distingua le plus par ses nombreuses machines, fut la *Divisione del Mondo*, par *Giul. Ces.* CORRADI, mise en musique par *Giov.* LEGRENZI, et représentée à Venise en 1675. Dès-lors la poésie ne fut plus regardée que comme un accessoire. Parmi les nombreux ouvrages de ce genre qu'on vit paroître, ceux qui passent pour les meilleurs sont d'*Andr.* SALVADORI, de *Prosp.* BONARELLI et de *Girol.* PRETI. Ceux qui sont curieux de connoître les auteurs des autres productions montrueuses qui ont paru en assez grand nombre sur le théâtre italien jusqu'au temps d'Apostolo Zeno, peuvent consulter la *Storia* de QUADRIO, tom. III, partie 2, pag. 461 et suiv. Selon Signorelli, Zeno eut cependant un prédécesseur célèbre, Silvio Stampiglia; il délivra l'opéra du mélange ridicule du sérieux avec le comique, des événemens trop compliqués et du grand nombre de machines superflues; il combina mieux l'ensemble de ses pièces, et en cela il pouvoit déjà être l'émule de *C. N.* MAGGI et de *Franç.* LEMENE. Sa meilleure pièce est in-

titulée *Caduta dei decemviri.* Il soigna l'expression poétique ; mais son style est en général précieux, et toutes ses pièces ont une double intrigue. Ni Stampiglia ni Zeno n'ont donné à leurs pièces des dénouemens heureux. La première pièce d'Apostolo Zeno (mort en 1758) est intitulée : *Gl' inganni felici ;* elle est de l'année 1695. Cet auteur essaya de donner à l'opéra plus de régularité, et de le rapprocher davantage de la tragédie des Grecs ; il abandonna donc la mythologie et le monde merveilleux, et fit prendre à l'opéra italien à-peu-près la forme qu'il a encore ; mais son style est foible, et bien loin d'être aussi musical, aussi facile, aussi naturel que celui de Métastase. Ses œuvres ont paru en 1744 à Vérone, en dix volumes in-8°. Bouchard a publié la traduction française d'une partie en deux vol in-12, Paris, 1757 ; et *Pierre* Obladen a donné une traduction allemande de ses dix-sept pièces, dont les sujets sont tirés de la Bible ; Augsb., 1760, in-8°. — *Pietro Jac.* Martelli, mort en 1727, est l'auteur de quelques drames passables, tels que : *Il Perseo*, de l'année 1697 ; *Apollo geloso*, musique d'*Ant.* Perti, de l'année 1698 ; *Gli Amici*, musique d'Albergatti, de l'année 1699. — Les œuvres de *Stef. Ben.* Pallavicini, publiées à Venise en 1744, en quatre vol. in-8°., contiennent plusieurs opéra passables. Cet auteur est mort en 1742. — On trouve encore quelques bons opéra dans les *Poetici componimenti* de *Carlo* Rolli, qui ont paru en 3 vol. in-8°., à Venise, 1761 ; il est mort en 1762. — *Carlo* Frugoni, mort en 1767, est l'auteur de *Medoro* et de quelques autres opéra ; ses œuvres ont paru à Parme, 1779, en 9 volumes in-8°. — Le premier ouvrage dramatique de *Pietro* Metastasio (mort en 1783) a été la tragédie de *Giustino ;* et le premier de ses opéra adapté à la scène, est *Didone abandonnata*, mis en musique par *Dom.* Sarri, et représenté à Naples en 1724. On a différentes collections de ses œuvres, publiées entr'autres à Turin, 1757, 14 vol. in-8°. ; Paris, 1780, 12 vol. in-4°. et in-8°., avec gravures ; Ven. 1781, 13 vol. in-8°. ; Liv., 1782, 12 vol. in-12 ; Lucca, 1790, 8 vol. in-8°. Un choix de ses pièces a paru à Londres, 1787, 7 vol. in-12. Dans la première de ces éditions on trouve un grand *Mémoire* de *Raineri* Casalbigi, dans lequel l'auteur a développé ce que l'opéra doit à Métastase. Hiller a pris ce mémoire pour base d'un ouvrage intitulé *sur Métastase*, qu'il a publié en allemand ; Léipsick. 1786, in-8°. Dans les *Opuscoli* de *Giov. Ag.* Zeviano. Verona, 1787, in-8°., on trouve aussi un traité qui le concerne, et qui est intitulé : *Metàstasio maestro.* Goldoni, dans le prem. vol. de ses *Mémoires*, p. 529, et dans le chap. 11 du deuxième volume de son *Histoire de l'opéra italien*, traite aussi du mérite de Métastase et d'Apostolo Zeno. On peut encore consulter sur Métastase. les *Memorie per servire alla vita di Metastasio*, par *Salv.* Mattei, 1785, in-8°., où l'on trouve encore des détails historiques sur l'opéra ; *Carlo* Cristini, dans une *Vie de ce poète*, imprimée dans les éditions de Turin et de Nice, et *Franç.* Sastres, dans le choix qui a paru à Londres. Si l'harmonie des vers est le plus grand mérite d'un opéra, il faut convenir que ceux de Métastase sont parfaits ; mais si l'on a aussi égard au sens de ces vers, on ne peut pas disconvenir que ceux de Métastase et sur-tout ses comparaisons, ne soient très-peu naturels dans la bouche de ses personnages. Richelet a donné une traduction française de ses œuvres ; Paris, 1751, 12 vol. in-12 ; une mauvaise traduc-

tion allemande, par *Jean-Ant.* Koch, a paru à Vienne en 1774, 2 vol. in-8°.; enfin *J.* Hoole en a traduit plusieurs en anglais, 1767, 8 volumes in-8°. — Les *Poesie per Musica*, de *Vit. Amad.* Cigna; Tor., 1762, in-12, contiennent quelques opéra médiocres; son *Iphigénie*, le meilleur de ses ouvrages, ne s'y trouve pas; il a paru isolément *ibid.*, 1761, in-8°. — Dans les *Opere dramatiche* de *Carlo Gius. Lanfranchi* Rossi, Firenz., 1766, in-8°., il y a trois opéra.— Il y en a huit, mais assez médiocres, dans la *Raccolta di poesie theatrale* d'*Ant.* Landi; Firenze, 1771, 3 vol. in-8°. — *Alceste* et *Orphée*, deux opéra de *Raineri* Casalbigi, insérés dans ses *Poesies*; Livorn., 1766, 2 vol. in-8°., ne sont que de foibles imitations de Métastase. — On a de Migliavacca, *Thétis* et *Armide*, et de Coltellini, *Almeria* et *Antigona*.

Quant à la musique d'opéra, elle fit d'abord peu de progrès relativement à l'expression musicale. Monteverde, qui a vécu vers 1620, ne s'est plus, à la vérité, assujetti à la plupart des préceptes multipliés et minutieux et des subtilités musicales qu'on regardoit alors comme des règles inviolables; mais les principes de l'art n'étoient pas encore assez médités, assez épurés, pour qu'il ait pu le porter à un certain degré de perfection, et le plus grand nombre de ses successeurs continua de vouloir peindre sans but et sans raison des objets qui ne sont pas de la compétence de la musique. Enfin, vers la fin du dix-septième siècle, la musique qui, pendant long-temps, n'avoit été qu'une composition d'accords, revint insensiblement à sa véritable destination, celle d'exprimer les passions. Peu à peu la mesure et le mouvement furent déterminés avec plus de précision, et le récitatif, qui jusqu'alors avoit été trop peu distinct du chant, devint un genre séparé, et reçut sa forme et ses beautés particulières. Cassati, *Aless.* Melani, Segrenzi, Colonna, *Giovb.* Bassani, furent les premiers à frayer cette route: ils eurent pour successeurs, au commencement du dix-huitième siècle, les grands harmonistes *Th.* Albinoni, *Ant.* Caldara, *Giov.* Bononcini, *Piet.* Sandoni, etc. Mais la perfection de l'expression ne fut atteinte que par *Al.* Scarlati et *Leon.* Leo. Dans leurs compositions, les airs ont déjà la grace et la mélodie convenables, et un accompagnement riche et soutenu: la marche en est plus vive et plus spirituelle qu'elle n'avoit été jusqu'alors, ce qui rend plus sensible la différence entre le récitatif et le chant proprement dit. Les notes et les ornemens sont distribués avec tant de discernement, que la beauté des airs n'en est point altérée.

Vers 1725, Leon. *da Vinci* perfectionna ce qu'on appelle le *récitatif obligé*, et il devint en cela le modèle de deux célèbres compositeurs de l'Allemagne, Graun et Hasse. Rinaldo *da Capua*, vers 1740, le surpassa dans l'emploi habile et expressif des instrumens; et *Nic.* Porpora se distingua par l'étonnante facilité de son chant. Enfin, le chevalier Gluck parut avec un système nouveau; il chercha à délivrer la musique théâtrale des invraisemblances qu'on lui avoit reprochées, à établir un accord parfait entre les paroles et la modulation, et à donner à ses compositions un caractère élevé et tragique. Il a développé ces principes dans la préface de son *Alceste*, Vienne, 1769. *Voyez* ce que nous en avons dit à l'article de la Musique en Allemagne.

Outre les compositeurs d'opéra italiens nommés jusqu'à présent, nous citerons encore Adolfati,

Pirro Albergati, *Gius.* Aldrovandini, *Gaet.* Andreozzi, *Pasc.* Anfossi, *Franç.* Araya, *Flor.* Aresti, Astaritta, *Carlo* Badia, *Andr.* Bernasconi, *Ferd.* Bernoni, Bianchi, *P.* Biego, *Gius.* Boniventi, *Marcant.* Bononcini, *Giov. And.* Boretti, *Giovb.* Borghi, Boroni, *Franç.* Brusa, *Mar.* Buini, Caffaro, *Giovmar.* Capilli, *Dan.* Castrovillari, *Franç.* Cavalli, *Marc-Ant.* Cesti, *Fortunato* Chelleri, Cherubini, *Pietr.* Chiarini, *Franç.* Ciampi, *Joach.* Cocchi, *Carlo* Coltellini, *Franç.* Conti, *Giovm.* Costa, *Ant.* Draghi, Durante, *Giov.* Ferrandini, *Bened.* Ferrari, *Ignat.* Fiorillo, *Pietr.* Franceschini, *Dan.* Freschi, *Dom.* Gabrieli, *Ant.* Galeazzi, *Bald.* Galuppi, *Franç.* Gasparini, *Mich.-Ang.* Gasparini, *Ab.* Gatti, Germiniani, *Gem.* Giacomelli, *Gius.* Giordani, Gossec, *Carlo* Grossi, *Piet.* Guglielmi, *Nic.* Jornelli, *Giovbat.* Lampugnani, vers 1736; celui-ci fut le premier qui chercha à tirer parti de la musique instrumentale; ce qui donna lieu au goût moderne d'étouffer, pour ainsi dire, le chant par les instrumens: dans les compositions de Lampugnani, la voix domine cependant encore l'orchestre. *Gaet.* Latilla, *Giov.* Legrenzi, Locatelli, *Ant.* Lotti, *Franç.* Luzio, *Franç.* Majo, Mancini, *Franç.* Manelli composa la musique du premier opéra représenté publiquement à Venise en 1637; *Gen.* Manna, *Vinc.* Martin, *Andr.* Mattioli, *Cl.* Merulo, un des premiers compositeurs d'opéra; il est l'auteur de la musique de celui qui fut représenté à Venise en 1574, en l'honneur de Henri III, roi de France; Millico, *Mich.* Mortellari, *Teof.* Organi, *Giuseppe-Maria* Orlandini, *Ant.* Pacelli, *Gius.-Ant.* Paganelli, *Giovan.* Pagliardi, *Giov.* Paisiello, *Carlo* Pallavicino, *Caj. Ant.* Pampani, un des imitateurs de Lampugnani, qui éleva la musique instrumentale aux dépens de la musique vocale, Paradies, *Giov. Dom.* Partenio, *Dav.* Perez, *Giovb.* Pergolese, *Jac.-Ant.* Perti, *Giovb.* Pescetti, *Nic.* Piccini, *Piet.-Rom.* Pignatta, *Jérôme* Polani, *Carlo-Franç.* Pollarolo, *Ant.* Pollarolo, *Gius.* Porsile, *Giov.* Porta, *Luc-Ant.* Predieri, Piccini (il paroît avoir pris en horreur le da capo ordinaire, mais il a commencé d'un autre côté à travailler les airs en manière de rondeau), *Jac.* Rampini, *Alb.* Ristori, *Franç.* Rossi, *Giovb.* Rovetta, *Giov. Mar.* Ruggeri, *Bern.* Sabbatini, *Ant.* Sacchini, *Franç.* Sacrati, *Ant.* Salieri, *Dom.* Sarro, *Gius.* Sarti, *Ant.* Sartorio, *Gius.* Scarlati (on trouve dans les airs de ses opéra le premier da capo; on le trouve du moins dans la plupart des airs de sa *Teodora*, opéra joué en 1693), *Caj.* Schiassi, *Gius.* Scolari, Semis, Tartini, Terradellas, *Giovb.* Tommasi, *Marc-Ant.* Tornioli, *Gius.-Fel.* Tosi, *Ant.* Tozzi, *Th.* Trajetta, *Marc.* Uccellini, *Giov.* Varischino, *Gius.* Vignati, *Ant.* Vivaldi, *Ant.* Zanettini, *Pietro-Andrea* Ziani, *Marc-Ant.* Ziani, etc. Parmi les compositeurs allemands qui ont mis en musique des opéra italiens, nous citerons entr'autres, *J. C.* Bach, *Jean-Joseph* Fux, *George-Frederic* Hændel, Holzbauer, *J. A.* Kotzeluch, *Jos.* Misliweczek, Naumann, *F.* Reichardt, Mozart, etc.

Nous avons déjà dit que, dans l'origine, l'exécution ou la représentation des opéra étoit confiée aux comédiens ordinaires ou à des amateurs, mais bientôt on éleva pour ces spectacles des acteurs particuliers. Dans les commencemens les

parties de dessus étoient chantées par de jeunes garçons. L'usage barbare de mutiler les enfans mâles pour conserver leur voix dans le dessus, étoit déjà en vogue au commencement du 17e siècle, et s'est conservé jusqu'à nos jours. Les premiers castrats qui se sont fait connoître, sont : *Guidobaldo*, *Campagnuola*, Marc-Ant. *Gregori*, *Angelucci*, Lor. *Vittori*, etc. On commença cependant déjà à confier à des femmes les rôles de femmes, que jusqu'alors on avoit fait remplir par de jeunes garçons. Enfin on fonda à Modène, à Gènes, à Venise, à Rome, à Florence et ailleurs, des écoles de chant; les plus célèbres ont été celles de Bologne et de Naples. Les plus célèbres chanteurs sortis de ces établissemens, sont : *Giov.* FRESCOBALDI, *Marc-Ant.* PASQUALINI, en 1634; *Giovb.* BOLLI, *Vinc.* PICCINI, *Giorgio* MARTINELLI, *Giuseppe* CENCI, *Ant.* RICCARDI, *Carlo-Andrea* CLERICI, *Gius.* CACCIA, en 1670; *Giac.* VINARELLI, LODOVICO, FALSETTO, dit VEROVIO; OTTAVIUCCIO, BIANCHI, LORENZINI, GIOVANNINI, MARI, *Ant.* COTTINO, *Giamb.* MAGGI, *P.* CASTELLI, *M. Ant.* ORIGONI, *Piet. Paolo* BENIGNI, en 1692; *Pietr.* BARATTI, *Franç.* CASTELLI, *Franç.* BARDI, *Ant.* FREDIERI, *Vinc.* DATI, *Giovb.* BUZZOLENI, en 1701; *Bart.* DONADELLI, *Gius.* ACQUINO, *Matteo* SASSANI, *Ant.* BORSINI, *Andr.* FRANCHI, *Nic.* PARIS, *Giamb.* FRANCESCHINO, *Valer.* PELLEGRINI, *Faustino* MARCHETI, *Giamb.* ROBERTI, *Francesco-Ant.* PISTOCCHI, fondateur de l'école de Bologne; *Giamb.* SPERONI, *Rin.* GHERARDINI, *Gianm.* FERRARI, *Ant.* BISSONI, *Ant.* PISCHINI, *Luigi* ASTORGA, *Gius.* MARSILIO, *Gius.* GALLONI, *Gius.* STRADA, *N.* GRIMALDI, *Franç.* CARLI, *Stefano* ROMANI, *Fr.* DE GRANDIS, mort en 1738; *Mich.* SELVATICI, vers 1700; *Alex.* BESOZZI, *Giamb.* CARBONI, *Pietro* SBARAGLIA, *Ant.* PASI, auquel Arteaga reproche d'avoir contribué à la décadence du chant moderne; *Girol.* SANTAPAULINA, *Ant.* BERNACHI, *Ant.* RAFF, *Giov.* TEDESCHI, *Giamb.* MANCINI, *Carlo* CARLANI, *Pio* FABRI, *Bartol.* FAENTINO, MINELLI, CORTONA, MANTEUCCI, SIFACI, SENESINI, BOSCHI, CUZZONI, VISCONTI, *Louis* MINGONI, *Gael.* BERENSTADT, vers 1720; *Gaet.* ORSINI, *Giov.* OSSI, *Franç.* BOROSINI, *Giul.* ALBERTINI, *Andr.* PACINI, *Bald.* FERRI, *Carlo-Ric.* BROSCHI, surnommé FARINELLO; *Giov.* CARESTINI, vers 1730; *Mar.* NICCOLINI, *Gaet. Pomp.* BASTERIS, *Gius.* APPIANI, *Agost.* FONTANA, *Fel.* SALIMBENI, *Fel.* MONTICELLI, *Cajet.* MAJORANA, surnommé CAFFARIELLO; *Fil.* FINACCI, vers 1740; *Joach.* CONTI, surnommé GIZIELLO; *Nic.* REYMELLA; *Gius.* TIBALDI, *Fil.* ELISI, *Em.* CORNACCHINI, *Giov.* MANZOLI, *Luca* FABRIS, *Cajet.* GUADAGNI, *Carlo* NICOLINI, *Ferd.* TENDUCCI, *Carlo* CONCIOLINI, *Gius.* MILLICO, *Ven.* RANZINI, *Gius.* CICOGNANI, *Ant.* MUZIO, *Gasp.* PACCHIAROTTI, *Seb.* FOLICALDI, MARCHESI, RONCAGLIA, CONSOLI, etc. Parmi les plus célèbres *cantatrices*, on cite : *Cat.* MARTINELLI, morte en 1608; MURANESI, *Cat.* FORTI, *Ant.* NEGRI TOMI, *Vittoria* et *Giulia* LOLLI, CACCINI, SOFONISBA, CAMILLUCCIA, MORETTI, *Laodamia del* MUTI, VALERI, CAMPANA, ADRIANA, *Diana Mar.* TESTI, vers 1680; *Cl.* CRESCIMBENI, *Laura* FREDI, *Barb.* RICCIONI, *Alba* CHELLERI, *Anna* SIGNONI, *Marg.* SUINI, *Mar.* TINI, *Diam.* SCARABELLI, *Vict.* TARQUINI, *Liv.* NANINI, ANDRE, vers 1700; *Angel.* RAPARINI, *Elen.* SCIO, *Santa* MARCHESINI, *Marg.* DURASTANTI, *Cl.*-

Stella Cenacchi, *Santa* Stella, *Agatha* Landi, *Liv.* Costantini, *Ant.* Amerighi, *Faustina* Bordoni-Hasse, *Mar.* Negri, *Mar.* Bensi, *Vict.* Tesi, *Franç.* Cuzzoni-Sandoni, *Mar.* Laurenzani-Conti, *Luc.* Fachinelli, *Cat.* Aschieri, vers 1730; *Anna Negri* Tomi, *Cat.* Visconti, *Isab.* Candini, *Cam.* Mattei, *Catar.* Astrua, *Ther.* Albuzzi, *An.* Medici, *Mariana* Bulgarini, *Rosa* Tartaglini-Tibaldi, *Cath.* Gabrieli, *Luc.* Agujari, *Anna de* Amicis, *Ant.* Bernasconi, Bonafini, *Mar.* Balducci, Chiavacci, *Mar.* Todi, *Franç. Danzy* le Brun, etc. etc.

Parmi les célèbres peintres de décorations on cite : Peruzzi, mort en 1536; Bastiano, appelé *Aristotile*, mort en 1551; *Bart.* Neroni, vers 1579, *Camillo* Mariani, mort en 1611; *Giul.* Pariccioli, vers 1649; *Nic.* Sabattini, qui publia en 1638 un ouvrage intitulé : *Pratica di fabbricar scene e maschine*; Rav., in-4°.; *Angelo* Colonna, vers 1660; *Agost.* Metelli, mort en 1660; *Felice* Boselli, vers 1673; Mazzarini, vers 1679; *Lod. del* Basso, vers 1684; *Giac.* Capriotti, en 1685; *Dom.* Sansi, mort en 1694; *Tom.* Bezzi, en 1702; *Dom.* Mauro, en 1706; *Stef.* Orlandi et *Gius.* Orsani, vers 1708; *Girol.* et *Ant.* Mauri, en 1722: *Carlo Gius.* Carpi et *M. Ant.* Chiarini, morts en 1730; Pizzoli, mort en 1733; *Pomp.* Aldrovandini, mort en 1735; *Tom.* Aldrovandini, mort en 1736; *Ferdinando Galli* Bibiena, mort en 1743; *Giam.* Medici et *Giov. Dom.* Barbieri, vers 1743; *Francesco Galli* Bibiena, mort en 1760; *Piet.* Righini, *Giuseppe Galli* Bibiena, etc. etc.

Parmi les célèbres machinistes, on distingue *Buonamico* de Cristofano, *Filippo* Bruneleschi, mort en 1444; *Timante* Buonacorsi, mort en 1566; *Bald.* Lancia, vers 1569; *Francesco* Monaldo, vers 1590; *Gugl.* Fava, vers 1600; *Giov.* Guidotti et *Guil.* Parigi, vers 1615; *Giamb.* Balbi et *Franç.* Guitti, vers 1650; *Carlo* Pasetti et *Giamb.* Barbieri, vers 1660; *Franç.* Rivani, *Carlo* Draghi, *Gasparo* et *Pietro de'* Mauri, vers 1680; *Giac.* Torelli, *Piet. de'* Zorzi, vers 1690, etc. etc.

Outre ce que les historiens qui ont écrit en général sur le théâtre, nous ont appris sur l'opéra, on trouve dans l'ouvrage intitulé : *Le Glorie della poesia et della musica*, Ven., 1730, in-12, une liste chronologique de ceux joués à Venise depuis 1637 jusqu'en 1730, avec les noms des auteurs et des compositeurs. — Le quatrième chapitre du troisième volume de l'*Essai sur la musique*, par La Borde, contient un catalogue des compositeurs italiens; le cinquième, celui des poètes italiens qui ont composé des opéra, et le sixième, celui des chanteurs et des cantatrices les plus célèbres. On peut encore consulter : *Serie chronolog. dei drammi recitati su i publici teatri di Bologna, dall' anno 1600 fino al corrente 1737*; Bol., 1737. — *Indice degli spettacoli teatrali dell' anno 1780 et del Carnevale, 1781*; Milano, 1781, in-12. — *Almanaco critico perpetuo ad uso di quei, che intervengono a i teatri*; Ven. 1785, in-12. — Dans l'*Almanach musical* (en allemand), pour l'année 1783, on trouve, à la page 76, un catalogue des chanteurs et des cantatrices d'Italie qui se sont distingués depuis 1700.

On sait que depuis bien longtemps les poètes espagnols ont mêlé dans leurs pièces de la musique et des chansons. Les pièces de Cueva étoient représentées avec des intermèdes composés de chant. Mais il n'est pas tout-à-fait certain à

quelle époque le véritable opéra, ou les drames entièrement en musique, y ont été mis sur la scène. On voit par les voyages de la comtesse d'Aunoy, que dans le dix-septième siècle on en représentoit déjà; mais c'étoient des opéra français avec de la musique française. Le premier opéra original paroît avoir été la *Lira di Orfeo*, par *Augustin di* MONTIANO; il fut représenté à Madrid en 1719 : c'est à tort que SIGNORELLI cite comme la première pièce l'opéra de LA CRUZ, intitulé *Briseida*, qui fut joué seulement en 1776. HUERTA a encore écrit dans les derniers temps un autre opéra intitulé *Angelico y Medoro*. La cour a quelquefois entretenu un grand opéra italien.

L'introduction de l'opéra, en France, est due au cardinal Mazarin, qui, en 1645, fit venir d'Italie des chanteurs, des cantatrices et des musiciens, pour la représentation d'une pièce italienne de *Giac.* TORELLI, intitulée : *La Festa teatrale della finta Pazza*, jouée au Petit-Bourbon, devant le roi et la reine-mère. La musique de cette pièce étoit de *Giul.* STROZZI. En 1647 on représenta *Orfeo e Euridice*, pièce italienne en musique et en trois actes, par ZARLINO. Ce spectacle ne surprit pas moins par sa nouveauté que par la beauté des voix, la variété des concerts, les changemens merveilleux des décorations, le jeu surprenant des machines et la magnificence des habits. Le succès d'Orphée et d'Euridice fit desirer que l'on travaillât à des opéra français. En 1650 on joua l'*Andromède* de CORNEILLE, qui exigea beaucoup de machines et étoit mêlée de musique. En 1651 on donna un ballet de BENSERADE, intitulé *Cassandre*. La prévention qu'on avoit contre les paroles françaises, qu'on ne croyoit point susceptibles des mêmes mouvemens et des mêmes ornemens que les paroles italiennes, offroit cependant un obstacle puissant à l'introduction des opéra français. *Pierre* PERRIN, successeur de Voiture dans la charge d'introducteur des ambassadeurs auprès de Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, réussit à surmonter ces obstacles; les paroles de la pièce qu'il composa entièrement en français, étoient à la vérité fort mauvaises; mais soutenues par la musique de CAMBERT, intendant de la musique de la reine, elles réussirent : c'étoit une pastorale en cinq actes. Elle fut représentée en 1659 à Issy, pour éviter la foule que cette nouveauté auroit attirée dans Paris. Quoique cette pastorale fût sans machines et sans danse, elle fut si universellement applaudie, que le cardinal Mazarin en fit donner plusieurs représentations à Vincennes, devant le roi et toute la cour. Le poète et le musicien furent comblés de louanges. Ce succès engagea Perrin à composer *Ariane*, et ensuite *Adonis*, dans le genre tragique. Aux noces du roi, en 1660, le cardinal fit jouer une pièce italienne sous le titre d'*Ercole amante;* mais on avoit pris goût aux paroles françaises, et cet opéra italien fut peu suivi. A cette époque le marquis de Sourdeac fit connoître son génie pour les machines, par celles qu'il inventa pour l'opéra de la *Toison d'or*. Cette pièce de CORNEILLE fut d'abord représentée dans son château de Neubourg en Normandie, en 1660; ensuite il l'abandonna aux comédiens du Marais. Le roi et toute la cour vinrent la voir, et en furent très-satisfaits. Perrin faisoit faire alors les répétitions de son *Ariane*, et il alloit la donner au public, lorsque la mort du cardinal Mazarin vint suspendre les progrès de l'opéra naissant. Huit ans après, Perrin, qui n'avoit point abandonné son entreprise, obtint des lettres-patentes

portant permission d'établir, pendant l'espace de douze années, à Paris et dans d'autres villes du royaume, des académies de musique pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, avec liberté de prendre du public telles sommes qu'il aviseroit, et défenses à toutes personnes de faire chanter de pareils opéra ou représentations en musique et en vers français, sans son consentement. Ces mêmes lettres-patentes datées du 28 juin 1669, contiennent encore cette disposition : « Que ces opéra et représentations étant des ouvrages de musique totalement différens des comédies récitées, le roi les érige sur le pied des académies d'Italie; que les gentilshommes et demoiselles pourront chanter audit opéra, sans déroger au titre de noblesse, ni à leurs priviléges, charges, droits, immunités, etc. ». La dépense excessive qu'entraînoit un pareil établissement, engagea l'abbé Perrin à s'associer, pour la musique, avec Cambert; pour les machines, avec le marquis de Sourdeac, et pour fournir aux frais nécessaires, avec Chaperon. Ils firent venir alors de toutes les cathédrales où il y avoit des musiques fondées, les plus célèbres musiciens. On fit dresser un théâtre dans le jeu de paume de la rue Mazarine, vis-à-vis la rue Guénégaud, et on y fit représenter, au mois de mars 1671, *Pomone*, pastorale en cinq actes, dont les paroles étoient de Perrin, la musique de Cambert, et les danses de Beauchamp. Quoique le poëme fût très-médiocre, la pièce fut si suivie pendant huit mois entiers, que Perrin en retira pour sa part plus de 30,000 livres. Le marquis de Sourdeac, sous prétexte des avances qu'il avoit faites au poète pour payer ses dettes, s'empara du théâtre; et pour l'éloigner, il eut recours à GILBERT, secrétaire des commandemens de la reine de Suède, et son résident en France, qui composa une pastorale intitulée : *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour :* Cambert en fit la musique, et elle fut représentée en 1672. Cet opéra fut le dernier de Cambert, car il passa en Angleterre, où il mourut en 1677, surintendant de la musique de Charles II. Le célèbre LULLY sut profiter des divisions qui existoient entre les entrepreneurs de ce spectacle, et obtint pour une foible somme d'argent la cession du privilége de Perrin. Il s'associa pour dix ans VIGARANI, machiniste du roi, et lui accorda un tiers des bénéfices. Au mois de novembre 1672, les nouveaux associés donnèrent au public les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale dont les paroles étoient de Quinault et la musique de Lully, et dans laquelle on vit danser plusieurs seigneurs de la cour. L'année suivante ils donnèrent le premier grand opéra de QUINAULT, *Cadmus et Hermione*. Molière étant mort pendant les représentations de cet opéra, le roi donna à Lully la salle du Palais-Royal, où, depuis le mois de juillet 1673, tous les opéra ont été représentés jusqu'au moment où cette salle a été réduite en cendre.

C'est à Lully qu'on est redevable de la perfection de l'opéra en France; ses contemporains même lui ont rendu cette justice; il n'en fut pas de même du poète qu'il s'étoit associé. Les satyres de Boileau ont empêché long-temps de sentir tout le mérite de Quinault; mais Lully laissa fronder les critiques, et continua de profiter des talens du poète pour faire valoir ses compositions. Après la mort de Lully, arrivée le 22 mars 1687, la direction de l'opéra passa à son gendre FRANCINE, maître d'hôtel du roi, qui la conserva assez longtemps; et après sa retraite, en

1728, plusieurs autres en furent successivement chargés, jusqu'à ce qu'en 1749 la ville de Paris eut la direction de l'Académie royale de Musique, sous les ordres de M. le comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'Etat.

La direction de l'opéra, à l'époque de la révolution, étoit entre les mains de Dauvergne. A cette époque l'administration en fut confiée à quelques membres du Corps municipal de la ville de Paris. Sous le Directoire, la direction fut donnée à des commissaires du gouvernement et c'est à ce titre qu'elle est aujourd'hui confiée à M. Bonnet.

Après Quinault, dont les œuvres ont eu plusieurs éditions (Paris, 1715, 5 vol. in-12; 1739, 5 vol. in-12; 1778, 6 v. in-12), plusieurs autres auteurs ont donné des opéra héroïques français : nous citerons *Mich.* LE CLERC, mort en 1691; *Mich.* DU BAILLAY, mort en 1696; *Cl.* BOYER, mort en 1698; *Jean-Fr.* DUCHE, mort en 1704; *Th.* CORNEILLE, mort en 1709; *Jean* DE VISE, mort en 1710; *J.-Gilb.* CAMPISTRON, mort en 1723; *Jos.* DE LA FONT, mort en 1725; *Ant. Houdard* DE LA MOTTE, mort en 1731; en unissant plus étroitement la danse à l'opéra, il donna à ce spectacle plus de variété; ses œuvres, publiées à Paris en 1754, forment 10 vol. in-12. *Ant.* DE LA ROQUE, mort en 1744; *Sim.-Jos.* PELLEGRIN, mort en 1745; *Jos.* DE LA GRANGE CHANCEL; FLEURY, mort en 1746; DE LA MARNE, mort en 1747; *Ant.* DANCHET, mort en 1748; *Louis* FUZELIER, mort en 1752; DE LA BRUÈRE, auteur de *Dardanus*, mort en 1754; *Louis* DE LA SERRE, mort en 1756; FONTENELLE, mort en 1757; *Louis* CAHUSAC; *Ph.-Ch.* ROY, mort en 1764; POINSINET, mort en 1769; MONCRIF, mort en 1770; *Pierre-Nicolas* BRUNET; VOLTAIRE, mort en 1778; BERNARD, mort en 1780; BAILLI DE ROLLEY, mort en 1786, amena Gluck à Paris en 1774, et composa pour lui *Iphigénie en Aulide;* MOLINE écrivit pour le même compositeur, *Orphée et Euridice*, et GUILLARD, *Iphigénie en Tauride.* Parmi les autres auteurs d'opéra français, nous citerons encore THOMAS, MÉRICOURT, ROCHON DE CHABANNES, PITRA, LE BŒUF, GERSAIN, DERIAUX, MARMONTEL, DES FONTAINES, LE FRANC DE POMPIGNAN, le marquis de SAINT-MARS, CHABANON, DUBREUIL, SEDAINE, HOFFMANN, MOREL, etc.

Les principaux compositeurs qui ont fait la musique de ces opéra, sont : CAMBERT, *Jean-Baptiste* DE LULLY, *Marc - Ant.* CHARPENTIER, mort en 1702; BOUVARD, mort en 1706; *Pasc.* COLASSE, mort en 1709; *Marin* MARAIS, mort en 1718; BERTIN, mort en 1719; SALOMON, mort en 1731; LA COSTE, *Mich.* MONTECLAIR, mort en 1737; *Jean-Jos.* MOURET, mort en 1738; selon Rousseau, il fut le premier qui chercha à se rapprocher, dans les airs, du goût italien; *And.* CAMPRA, *Henri* DESMARETS, *Ch. - Hubert* GERVAIS, *Mich.* DE LABARRE, *And.* DESTOUCHES et BRASSAC, morts de 1740 à 1750; *Jos.-Nicol.* ROYER, mort en 1755; *Franç. Colin* DE BLAMONT, mort en 1760; *Bern.* DE BURI, mort en 1765; *Jean - Phil.* RAMEAU, mort en 1767 : le premier opéra qu'il mit en musique fut *Hippolyte et Aricie*, par l'abbé PELLEGRIN, en 1733; et celui qui fit surtout sa réputation, fut *Castor et Pollux*, de BERNARD, en 1747; *Jos.* DE MONDONVILLE, mort en 1771; *Franç.* REBEL, MONSIGNY, MEREAU, MOURET, MONDONVILLE, PHILIDOR, GRANIER, LA BORDE, DESAUGIERS, CANDEILLE, LE MOYNE, *Franç.* FRANCŒUR, *Ant.* D'AUVERGNE, BERTON, *Et.-Jos.* FLOQUET, le chevalier D'HER-

BAIN, RODOLPHE, LE SUEUR, BATISTIN, GLUCK, GRÉTRY, GOSSEC, PICCINI, MAYER, SACCHINI, EDELMANN, SALIERI, VOGEL, etc.

Parmi les ouvrages dans lesquels on trouve des détails pour servir à l'histoire de l'opéra, nous citerons encore : *Requête servant de factum pour Henri* GUICHARD *contre* LULLY *et Séb.* AUBRY ; Paris, 1671, in-4°. — *Mémoires de* GUICHARD *contre* LULLY, *et de* LULLY *contre* GUICHARD ; Paris, 1675, in-4°. Ces deux écrits concernent principalement l'histoire de Lully. — *Lettres historiques sur l'opéra de Paris*, publiées vers 1722. — *Titres concernant l'Académie royale de Musique ;* Paris, 1731, in-12. — DU GÉRARD, *Table chronologique des pièces de l'opéra ;* Paris, 1733, in-8°. — La *Constitution de l'opéra ;* Amsterd., 1736, in-8°. — DUPUY, *Lettre sur l'origine et les progrès de l'opéra en France*, dans le sixième volume des *Amusemens du cœur et de l'esprit*, publiés par PHILIPPE ; à La Haye, 1741 et suiv., 18 vol. in-12. — *Recueil de pièces pour et contre, concernant l'affaire de mademoiselle* PETITPAS ; Paris, 1741, in-12. — MONTDORGE, *Réflexions d'un peintre sur l'opéra ;* La Haye, 1743, in-12. — *Anne-Gab.* MEUSNIER DE KERLON, *Code lyrique*, ou *Réglement de l'opéra ;* Paris, 1743, in-12. A l'occasion de ce *Code*, deux anonymes publièrent une *Lettre au sujet du Code lyrique*, et une *Requête de deux actrices de l'opéra à Momus, avec son ordonnance au sujet du Code lyrique*, 1743, in-12. — *Louis-Pierre* DE BACHAUMONT, *Mém. sur le Louvre, la place de Louis XV et l'Opéra ;* Par., 1750, in-12 ; et 1752, in-8°. — *Bernard* DE NOINVILLE, *Histoire du théâtre de l'opéra ;* Paris, 1753, 2 vol. in-8°. Il en parut une nouvelle édition sous le titre d'*Histoire de l'Académie royale de Musique en France ;* Paris, 1757, 2 vol. in-8°. — *Etat actuel de la musique de la chambre du roi, et des trois spectacles de Paris*, par VENTE ; Par., 1760, in-12. — *Réflexions sur l'opéra ;* Paris, 1776, in-12. — *Lettre d'un amateur de l'opéra ;* Amst., 1776, in-8°. — *Examen des causes destructives du théâtre de l'opéra, et des moyens qu'on pourroit employer pour le rétablir ;* Paris, 1776, in-8°. — Plusieurs chapitres de l'*Essai sur la musique de* LA BORDE. — *Discours en faveur du théâtre contre les usurpations de l'opéra ;* Amst., 1780, in-8°. — *Observations sur l'opéra de Chimène*, par MM. GUILLARD et SACCHINI, dans le *Journal Encyclopédique* de 1784, mai, page 81. — *Les trois Théâtres de Paris*, avec un *Précis des loix, arrêts, reglemens et usages qui concernent chacun de ces spectacles*, par DÉSESSARTS ; Paris, 1777, in-8°. — On a plusieurs recueils d'opéra ; tels sont : *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de Musique ;* Paris, 1703-1745, 16 volumes in 12. — *Recueil des opéra français ;* Amst., 1712, 13 vol. in-12. — Un autre *Recueil* a paru à Paris, 1726, 13 vol. in-12.

En Angleterre, les chœurs chantés dans les représentations de plusieurs tragédies régulières, les *masques*, les *masquerades*, les *interludes*, les *entertainemens*, etc., frayèrent, pour ainsi dire, la voie à l'introduction de l'opéra proprement dit. Dans la première tragédie vraiment anglaise, intitulée *Gordubuc* ou *Ferrex et Porrex*, qu'on joua en 1561, et qui se trouve dans le premier volume de la *Select collection of old Plays*, il y a des chœurs qu'on chantoit. Les masquerades étoient ordinairement mêlées de musique et de danse, et on les jouoit fréquemment avec des décorations et des machines inventées par *Inigo* Jo-

nes, sur-tout sous le règne de Charles I. Une des premières fut celle de *Ben* Johnson, dont Lanière fit la musique dans le style du récitatif, et qui fut jouée en 1617. Elle fut suivie de plusieurs autres, telles que le *Triomphe de la paix*, par *J.* Shirley, en 1633, mise en musique par *W.* Lawes et *Sim.* Ives, et dont les décorations furent exécutées par *Inigo* Jones. L'*Entertainement of the King and Queen*, représentée en 1636 à Richmond, étoit de la composition de *Ch.* Hooper; et Charles II, âgé alors seulement de six ans, y dansa. La même année on représenta *Love's mistress, or the Queen's masque*, par *Th.* Heywood. Dans cette pièce, *Inigo* Jones employa beaucoup de machines. Pendant les guerres civiles on avoit défendu les tragédies et les comédies, mais non pas les pièces lyriques. Ce fut à cette époque que *Guillaume* d'Avenant composa entr'autres son *Entertainement at Rutlandshouse, by declamation and musik after the manner of the ancients*, dont on donna en 1656 une représentation dans la maison Rutland; la musique étoit de la composition de *H. Ch.* Coleman, *H.* Cook, *H.* Lawes et *G.* Hudson. En 1658 on représenta dans le *Cockpit : The Cruelty of the Spaniards in Peru, expressed by instrumental and vocal musik, and by art of perspective in scenes;* mais cette pièce n'étoit pas encore un véritable opéra. Le *Siege of Rhodes*, par d'Avenant, et son *Play-House to be let*, se rapprochent déjà plus de l'opéra; et lorsque bientôt après le rétablissement de Charles II, on lui confia la direction d'une des nouvelles troupes, d'Avenant tâcha de rendre la scène plus attrayante par des décorations et des machines, et de faire qu'elle devînt propre à représenter des opéra véritables. Ce fut ainsi encore que Dryden, en retravaillant en 1669 la *Tempête de* Shakespeare, chercha à y employer plus de chant et de machines. En 1674, *Ariadne* ou *le Mariage de Bacchus*, fut mis en musique d'après une pièce française, par *L.* Grabut, français de naissance; en 1675, on donna *Psyché*, opéra de *Th.* Shadwell, mort en 1692; en 1677, l'opéra de *Circé*, par *Ch.* d'Avenant, mort en 1714, mis en musique par Bannister; en 1685, *Albion* et *Albanius*, de Dryden, mis en musique par Grabut; en 1692, la *Reine des Fées*, musique de Purcell; en 1607, *Brutus of Alba* or *Augusta's Triumph*, par *G.* Powell, mort en 1714. A-peu-près vers la même époque, *Pierre* Motteux, mort en 1717, composa plusieurs comédies et intermèdes musicaux, mis en musique par Eccles, *Jer.* Clark et Finger. L'opéra *the Grave* or *Love's Paradise*, par *J.* Oldmixon, fut joué en 1701; et vers la même époque, *the Island Princess* or *the Generous Portugueze*, par *P.* Motteux, mis en musique par Purcel, Clark et Leveridge; et la *Virgin prophetess* or *the Fal of Troy*, par *Elk.* Settle, mort en 1724. Il faut rapporter encore à la même époque quelques opéra de *Th.* d'Urfey, mort en 1723, tels que *Cynthia* et *Endymion*, qui ont été recueillis à Londres en 1721, in-8°., sous le titre de *New Operas*. En 1705, le nouveau théâtre de Heymarket fut ouvert par le *Triomphe de l'Amour*, opéra traduit de l'italien. La musique italienne a été employée la première fois dans l'opéra d'*Arsinoé*, tiré de l'italien. C'est ce qu'Addison dit expressément dans le n° 18 du *Spectateur*; et *Th.* Clayton qui, dans le *Companion to the Play-House*, est nommé comme auteur de la musique de cette pièce, dit, dans la préface de l'édition de 1707, qu'il a fait traduire cette pièce en style très-

vulgaire, parce que des expressions foibles et prosaïques conviennent le mieux à la musique italienne ; que la musique est dans le goût italien ; que son but avoit été d'introduire la musique italienne sur le théâtre anglais, ce qu'on n'avoit pas encore essayé jusqu'alors, et que tous les acteurs étoient anglais. Cette pièce fut jouée à Drurylane en 1705. Ce fut vers cette époque qu'Addison écrivit sa *Rosamunde*. Comme le goût de l'opéra étoit devenu trés-général, et que la plupart des pièces jouées étoient extrêmement irrégulières et bizarres en grande partie, même tout-à-fait absurdes, Addison voulut essayer si, en satisfaisant l'oreille, il ne seroit pas possible de contenter aussi le bon sens ; mais ni sa pièce, ni la musique de *Th.* Clayton n'eurent de succès ; on eut donc encore recours à des traductions d'opéra italiens, en conservant la musique italienne. De ce genre étoit *Camilla*, représentée en 1706, musique de Bononcini ; l'Italien Valentini y joua dans sa langue maternelle le rôle de *Turnus*, et les autres acteurs chantoient en anglais. En 1708, Nicolini arriva en Angleterre : on joua alors encore moitié en anglais et moitié en italien, des pièces tirées de l'italien, et mises en musique par des compositeurs italiens. Tel étoit entr'autres l'opéra intitulé *Pyrrhus*. Vers 1709, selon les uns, ou vers 1710, selon Burney, l'opéra italien se mit en possession exclusive de ce théâtre en Angleterre, par l'opéra *d'Almaheide*. Hændel y arriva alors. En tout il a mis en musique 39 opéra, dont plusieurs sont de Rolli ; le dernier, *Imeneo e Deidamia* est de l'an 1740. A différentes époques on fit cependant des essais pour introduire de nouveau des opéra anglais. C'est ainsi qu'en 1712 on donna *Calypso et Télémaque*, par *J.* Hughes, mort en 1717 ; cet opéra fut mis en musique par Galliard : en 1717, *Pan et Syrinx*, par *L.* Theobald, avec une musique du même auteur ; *Thomyris*, par *P.* Motteux. Ce ne fut qu'en 1732 que la pièce anglaise, *Acis et Galathe*, par Gay, qui tenoit le milieu entre l'opéra et l'oratorio, et dont Hændel avoit fait la musique, eut quelque succès. *Teraminta*, par Carey, mise en musique par *J. C.* Smith, fut jouée la même année, ainsi que *Semele*, par Congreve, mis en musique par Hændel. Dans la suite on a cependant donné encore des représentations d'opéra, en partie en anglais et en partie en italien : tel étoit entr'autres *Artaxerxes*, mis en musique par *Th.* Arne.

Parmi les auteurs d'opéra anglais, nous citerons encore : Dalton, qui mit au théâtre le *Masque ad Ludlow Castle*, de Milton, sous le titre de *Comus*, et dont la musique étoit de la composition d'Arne. — *J.* Lockmann, auteur de *Rosalinda*. — *J.* Hill, auteur d'*Orphée*. — *Dav.* Mallet, auteur d'*Alfred* et de *Britannia*.

Sur l'histoire de l'opéra en Angleterre, on pourra consulter entr'autres : *Ebauche d'un catalogue historique et critique des opéra anglais et des autres pièces anglaises qui ont du rapport à l'opéra*, dans le 15e vol. de l'ancienne *Bibliothèque britannique*. Ce catalogue ne va que jusqu'en 1700. — Plusieurs morceaux du *Spectateur* dans les numéros 5, 13, 18, etc. — *State of opera's in England ;* Londres, 1759, in-8°. — Dans les *Notices hebdomadaires* (en allemand), de Hiller, de l'année 1767, p. 119, 131, etc., on trouve un catalogue des opéra et pièces de théâtre lyriques joués en Angleterre depuis 1700 jusqu'en 1762. — Le vingt-quatrième chapitre du troisième volume de *Londres et les Anglais*, par M. Fery *de Saint-Constant*.

En Allemagne, les premières poésies dramatiques lyriques furent composées par *Jacques* AYNER, depuis l'an 1570 jusqu'en 1589; elles ont été imprimées à Nuremberg en 1618, in-fol. En 1627, OPITZ donna sa *Daphné*, traduite de l'italien, et dont la musique est de *Martin* SCHÜTZ; elle fut représentée à Dresde à l'occasion du mariage du prince. Plusieurs successeurs d'Opitz, tels qu'*André* GRYPHIUS, *Jean-Chrét.* HALMANN, et plus tard HINSCH, BRESSAND, *B.* FEIND, KOENIG, *Henri* POSTEL et *F. G.* HUNOLD, sur-tout les deux derniers, composèrent beaucoup de pièces pour le théâtre de Hambourg, sur lequel on représenta en 1678 le premier opéra mis en musique par BREMER. Les premiers opéra paroissent avoir aussi été représentés à la cour des princes de l'Allemagne. A Hambourg, l'opéra allemand s'est soutenu jusqu'à l'année 1737; on joua aussi à Léipsick et à Brunswick des opéra allemands. Très-souvent les airs étoient en italien, et le récitatif en allemand. Les compositeurs qui ont mis ces opera en musique, sont: BREMER, FRANK, STRUNK, THEIL, FŒRTSCH, CONRADI, KAYSER, STEFFANI, MATTHESON, SCHURRMANN, TELEMANN, GRAUPNER, etc. En 1741, les opéra allemands disparurent des théâtres de l'Allemagne; dans cette année on donna à Dantzick le dernier opéra allemand. Au lieu de songer à les améliorer, les critiques de l'Allemagne, à la tête desquels étoit Gottsched, déclamèrent tant contre eux, qu'ils réussirent à les faire bannir de la scène. A la même époque, plusieurs des premières cours de l'Allemagne, entr'autres celles de Vienne, de Dresde, de Berlin, etc., firent exécuter des opéra italiens; elles firent construire des théâtres magnifiques, et venir d'Italie, à grands frais, des chanteurs et des cantatrices. — *J. A.* SCHEIBE essaya en vain, en 1749, de relever l'opéra allemand par sa *Thusnelda;* il eut pour successeur *Dan.* SCHIEBELER, auteur de *Scipion;* mais cet opéra n'a pas été mis en musique. Enfin, en 1773, WIELAND donna son *Alceste,* mis en musique par SCHWEITZER, et représenté à Weimar. En 1778, il donna pour le même théâtre *Rosamunde,* et un prologue musical, intitulé : le *Choix d'Hercule*. — *Ant.* KLEIN donna *Günther de Schwartzbourg;* Mannh., 1776. — *Frédéric* MÜLLER est auteur de *Niobé;* Mannh., 1778. — *Erneste-Frédéric Gottlob* SCHNEIDER composa *Otton l'archer;* Gotha, 1779; Léipsick, 1782. — *Wolfgang Heribert*, baron de DALBERG, frère de l'archichancelier de l'empire germanique, est auteur de plusieurs ouvrages dramatiques, parmi lesquels on compte aussi quelques opéra, tels que *Cora*, drame mêlé de chants; Mannh., 1780, in-8°.; *Electre*, déclamation musicale; Mannh. 1780, in-8°. — *Minona* ou *les Anglo-Saxons*, par *Guillaume* DE GERSTENBERG (Hamb., 1785, in-8°.), a été mise en musique par *J. A. P.* SCHULZ. — Ici il faut encore faire mention des monodrames et des duodrames, c'est-à-dire, des pièces où la déclamation est soutenue par la musique instrumentale. Il paroît que le *Pygmalion* de ROUSSEAU a donné lieu à ces pièces, quoique les Italiens possédassent déjà dès l'année 1661 une pièce semblable. Les plus anciens ouvrages de ce genre sont: l'*Hermite* et *Didon*, par *A. F.* DE GOUE; Wetzlar, 1771, in-8°. — Depuis, M. *F. J.* BERTUCH a inséré dans le *Mercure allemand* de l'année 1773, un ouvrage de ce genre, intitulé *Polyxène*, qui a été mis en musique par *F. W.* WOLF; Léipsick, 1775, in-4°. — *J. G.* HERDER est l'auteur de *Brutus*, 1774, in-8°. — *J. C.*

BRANDES a donné *Ariane à Naxos* ; Goth., 1775, in-8°. — *Médée*, par *F. W.* GOTTER, a paru à Léips., 1775, in-8°. — *Sophonisbe*, par MEISNER ; Léips., 1776, in-8°. — *Andromède*, par *C. A.* SCHUBERT ; Breslau, 1776, a été mis en musique par BAUMGARTEN. — *Céphale et Procris*, par *C. W.* RAMMLER ; Berlin, 1778. — *Tamira*, par *T.* HUBER ; Tubing., 1791, in-8°. — *Thésée à Crète*, par *Fréd.* RAMBACH ; Léipsick, 1791., in-8°., etc. etc.

On lit des détails sur les opéra allemands en général, dans les troisième, quatrième et cinquième volumes de l'ouvrage intitulé : *Marpurgische Beytræge*. On peut trouver des détails sur l'opéra d'Hambourg, dans les numéros 22, 23 et 24 du *Patriote musical* de MATTHESON, et dans les *Collectanea* de LESSING, à l'article OPÉRA. — Sur l'opéra italien, à Berlin, on peut consulter : les *Historich-Kritische Beytræge*, de MARPURG, tom. I, pag. 75 et 500 ; tome II, page 271 ; tome IV, page 426. — Il y a une *Histoire de ce théâtre* dans la seconde année du *Magazin de musique* de *O. F.* CRAMER, page 316. Voici enfin encore l'indication de quelques morceaux relatifs à l'histoire de l'opéra en Allemagne : *Lettre* de M. WIELAND *sur les différentes pièces composées en allemand sous le titre d'Alceste*, insérée dans le *Mercure allemand*, octobre, 1773. — *Réflexions sur la représentation d'Alceste*, par *F. C.* DRESSLER ; Francf., 1774, in-8°. — *Essai sur le drame musical allemand*, dans le *Mercure allemand*, juillet et novembre, 1775. — Sur la *Rosamonde* de WIELAND, par *L. C.* ANDRÆ ; Eisen., 1783, in-8°.

OPÉRA BOUFFON. *V.* BOUFFON.

OPÉRA BUFFA. *V.* BOUFFON.

OPÉRA (SALLE D'). *V.* SALLE DE SPECTACLE.

OPHIS. Ménandre et Lucien appellent *ophis* ou *opheis*, des bracelets qui étoient roulés en forme de serpent. Dans le tome II des *Bronzi d'Ercolano*, pl. 4 et 25, on trouve deux statues qui portent des bracelets de cette espèce. *Voy.* BRACELETS.

OPHITES. *V.* MARBRE, p. 400.

OPIMA SPOLIA. *V.* FERCULUM.

OPISTHODOMOS ; ce mot grec qui, d'après son étymologie, signifie la partie postérieure d'une maison, a été appliqué particulièrement à désigner la partie postérieure d'un temple, lorsqu'il y avoit une entrée et des colonnes comme à la façade de devant. Les Romains appeloient cette partie *posticum*, mot que quelques auteurs ont cru à tort signifier la porte de la façade de derrière d'un temple. Un passage du premier chapitre du troisième livre de Vitruve, fait voir que le posticum ou l'opisthodomos et la porte de derrière du temple différoient l'un de l'autre. Le temple de l'Honneur et de la Vertu, dont Vitruve parle à l'occasion du périptère, n'avoit pas de *posticum* ; il n'avoit des colonnes que sur le devant et des deux côtés, mais la façade postérieure étoit sans colonnes. Les trésors et les objets précieux des temples riches étoient placés dans cette partie postérieure du temple derrière la CELLA (*V.* ce mot). Quelquefois les temples servoient aux villes pour y déposer leur trésor public et leurs archives. D'après cela il faut croire que ces opisthodomes devoient être souvent très-spacieux, et que c'étoient quelquefois des édifices particuliers, construits derrière le temple, avec lequel cependant ils communiquoient. Les deux plus célèbres opisthodomes de la Grèce, étoient celui du temple de Jupiter à Olympie, où l'on conservoit tant d'objets précieux que la piété y avoit consacrés, et celui du temple

de Minerve Polias à Athènes qui servoit de trésor à la république. Ce temple de Minerve Polias n'est pas celui dont il reste encore des ruines, mais un autre beaucoup plus ancien, qui a été réduit en cendres. Stuart s'est trompé lorsqu'il a cru que cet opisthodome, dont parle Pollux, étoit la partie postérieure du parthenon. *Voy.* PARTHENON.

OPPOSÉES ; on nomme ainsi les têtes qui, sur les pierres gravées et sur les médailles, se regardent.

OPPOSITION. Ce mot ne peut s'employer avec précision par les artistes, que dans le sens donné par les rhéteurs pour l'art de la parole. Ainsi l'opposition consiste dans la différence bien marquée des objets que présente un tableau. Rembrandt, Rubens, Giorgione, Tintoret, frappent et entraînent par la forte opposition des grandes masses de lumières et d'ombres. On trouve de beaux effets d'opposition dans quelques ouvrages de Daniel de Volterra et de Raphaël. Les plaines fuyantes d'Arbelles opposées aux grands groupes du devant du tableau de Le Brun : la hauteur des combattans sur les éléphans, et celle du char de Darius opposées aux groupes inférieurs, étonnent les esprits attachés à cette superbe composition. Dans le coloris, un vêtement rouge éclate et fixe l'intérêt sur une figure, quand il est opposé à un vaste ciel bien serein, ou à des draperies de couleurs tendres. Au reste, il ne faut appliquer le sens du mot opposition qu'aux grands effets de compositions et d'expressions. C'est le principe de M. Robin, qui prétend d'ailleurs, que s'il s'agit de désigner, par exemple, la différence d'une teinte jaune placée à côté d'une teinte violette, ou celle d'un ton clair, voisin d'un ton noirâtre, les termes convenables et même techniques, sont : *comparaison*, *contraste*, parce que le changement est plutôt l'effet de la comparaison que celui de l'opposition. *Voyez* CONTRASTE.

OPTIQUE ; science qui enseigne de quelle manière se fait la vision de l'œil. Les principes de cette science sont les fondemens de la peinture et de la sculpture.

OR ; comme l'or se rencontre natif et qu'il n'a besoin que d'être fondu, il a été un des premiers métaux que les hommes aient employés. Il étoit très-répandu au temps d'Homère, qui le prodigue sur les armures. L'épée d'Agamemnon a une poignée d'or et le sceptre d'Achille a des clous d'or. On ne connoissoit ni le laminoir ni la filière, on le battoit en lames très-minces sous le marteau, c'est ainsi que Laerce dore les cornes de la victime. Cet or réduit en lames faisoit des paillettes pour broder. On appeloit allégoriquement d'or tout ce qui étoit beau. Cependant il faut remarquer que l'or n'étoit pas aussi commun dans la Grèce que dans l'Asie ; c'est surtout aux Troyens qu'Homère attribue le luxe de l'or. Ce métal se recueilloit dans les fleuves aurifères, le Tage, l'Hebrus, le Pactole, le Gange, etc., et dans les mines. On le trouvoit natif, et on l'employoit de même. On l'éprouvoit avec la pierre de touche, nommée *pierre Lydienne ;* on disoit ensuite, selon Pline, combien il y avoit d'or, d'argent ou de cuivre dans la mine. On éprouvoit aussi l'or au feu. Quand il devenoit de la même couleur que le feu, il étoit réputé très-pur, on le nommoit OBRYZUM (*Voy.* ce mot), et en grec *apephthon*. Ce nom n'étoit pas donné, comme quelques savans l'ont cru, à l'or qui n'avoit pas passé au feu. Les anciens connoissoient le procédé de l'amalgamation. Il a été perfectionné depuis par les Espagnols, on le trouve en

usage au Mexique dès 1517, mais il y étoit pratiqué antérieurement. L'or des Dariques étoit à vingt-trois karats, ainsi il n'a qu'une vingt-quatrième partie d'alliage. L'or des médailles des villes et des rois est très-pur, celui des médailles impériales admet aussi très-peu d'alliage. Le karat d'or est la vingt-quatrième partie de telle quantité que ce soit d'or pur. Ainsi l'or le plus pur est l'or à vingt-quatre karats. On ne sait pas si les anciens savoient séparer l'or de l'argent au moyen de l'eau régale (acide muriatique oxygéné). Mais ils avoient l'art d'allier l'or et de faire des ors de couleurs, et cet art étoit connu dans une très-haute antiquité. Sur le bouclier d'Achille, on voit le sol noircissant sous le choc de la charrue comme la terre retournée, quoiqu'il fût d'or, ce qui étoit admirable. Vulcain avoit placé sur ce bouclier une vigne d'or chargée de raisins noirs. On appeloit *electrum*, l'or auquel on avoit allié une cinquième partie d'argent. Ce nom lui étoit sans doute donné, parce qu'il approchoit de la couleur du succin, nommé aussi *electrum*, et *chryselectrum* quand il étoit lui-même d'un jaune doré. Cet alliage étoit naturel ou artificiel. Les coupes d'electrum naturel dénonçoient, dit-on, les poisons. Pour purifier l'or, on le faisoit torréfier avec une terre alumineuse qui s'emparoit de l'argent, et l'or couloit pur; et on sait que l'*alumen* des anciens, d'après les recherches de Beckmann, étoit l'acide vitriolique. On nommoit chez les Romains *aurum coctum* ou *purissimum*, l'or coupelé et très-pur. Le code de Théodose cite l'*aurum coronarium*, comme un or extrêmement pur. L'origine de ce nom est que les gouverneurs, lorsqu'ils quittoient leurs provinces, demandoient aux villes de leur gouvernement, de l'or pur pour la confection d'une couronne qu'ils consacroient ensuite à Jupiter Capitolin. L'or le plus pur venoit d'Asie. Les auteurs anciens font mention de barres d'or qu'ils appellent *lateres auri*.

L'or servoit à en orner des statues, et on l'employoit souvent conjointement avec l'IVOIRE (*V.* ce mot). Le luxe ayant augmenté, on alla jusqu'à faire des statues entièrement en or. Georgias de Leontium, célèbre rhéteur, fit faire la sienne en or, selon le rapport de Pline. Selon Cicéron, Valère Maxime et Pausanias, elle fut exécutée aux frais de l'état. A Rome, il y avoit une statue en or de Sylla et d'Auguste. Domitien et Claude ordonnèrent qu'on ne leur érigeât d'autres statues qu'en or et en argent. Les femmes employoient l'or pour en faire toutes sortes de bijoux et de joyaux. Les femmes d'Athènes portoient, selon Thucydide, dans les plus anciens temps, des cigales d'or dans leurs cheveux, pour indiquer qu'elles étoient indigènes et non pas étrangères. Cet usage dura jusqu'au temps de Solon.

Dans les premiers temps, les Romains étoient trop pauvres pour employer beaucoup d'or. Même les statues de leurs divinités étoient de bois, de terre ou d'autres matières faciles à manier. Tarquinius Priscus, le cinquième des rois de Rome, fut le premier qui donna à son fils une bulle d'or, parce que pendant qu'il portoit encore la *toga prætexta*, c'est-à-dire, avant d'avoir atteint l'âge de 16 ans, il s'étoit déjà distingué par sa bravoure à la guerre, et avoit tué un ennemi. C'est de-là que date l'usage des jeunes romains issus de familles patriciennes, de porter au cou une bulle d'or jusqu'à l'âge où ils prenoient la toge virile, et où ils étoient reçus au nombre des citoyens de l'état. Lorsqu'un jeune patricien mouroit avant cette époque, il paroît qu'on pla-

çoit sa bulle d'or dans l'urne qui contenoit ses cendres ; du moins a-t-on trouvé à Aix en Provence, une urne en porphyre qui contenoit, avec les cendres du jeune homme, sa bulle d'or ; elle est dans le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. *V.* BULLES.

Les femmes romaines portoient aux bras, aux doigts, et même aux pieds, des ornemens d'or ; de pareils joyaux n'étoient pas cependant d'un usage général, même parmi les familles riches, et Pline nous apprend que les femmes de la famille *Quinctia* ne portoient point d'or. On employoit encore quelquefois l'or à différens ustensiles. Lorsque dans la seconde guerre punique le trésor devint dans la détresse, on exigea des dames romaines de donner leurs joyaux pour payer la solde de l'armée, et un sénatus-consulte régloit la quantité d'ustensiles d'or que chaque père de famille pouvoit avoir chez lui. Par la suite, les hommes commencèrent aussi à porter des anneaux d'or : dans les premiers temps de Rome, les rois eux-mêmes n'avoient pas porté d'anneau en or ; et Marius encore n'en porta un qu'après avoir trois fois triomphé, auparavant il en portoit un en fer. Les chevaliers romains, lorsque leur ordre eut obtenu la prérogative de fournir tous les ans des assesseurs du préteur de l'intérieur et de l'extérieur de la ville, commencèrent à porter au doigt un anneau d'or (*Voy.* ANNEAU). L'an 547, après la fondation de Rome, 62 ans après qu'on eut commencé à frapper des monnoies d'argent, on commença aussi à en frapper en or. L'usage de ce métal devint dès-lors de plus en plus commun dans les familles riches ; on fabriquoit aussi avec l'or des patères, des coupes et d'autres vases à boire, auxquels, selon Pline, on donnoit un plus grand prix en les ornant de figures en relief. Les chaises curules étoient aussi décorées d'or, comme les trônes des rois, que décrit Homère. (*Voyez* TRÔNE.) On se servoit aussi du même métal pour en faire des CANDELABRES (*Voy.* ce mot) ; plusieurs femmes riches avoient même des semelles d'or ; d'autres faisoient garnir de clous d'or les semelles de leurs souliers. Elagabale alla jusqu'à faire ferrer ses chevaux en or. Aurélien permit aux soldats de porter des fibules d'or, tandis qu'auparavant il leur avoit seulement été permis de les porter en argent. Les gardes des épées étoient aussi fort souvent ornées d'or. Gallien avoit un luxe tout-à-fait particulier, il portoit de la poudre d'or dans ses cheveux. On faisoit aussi des fils d'or qu'on tissoit dans certaines étoffes, et dont on se servoit pour broder. Les habits qu'on mettoit dans les grands festins étoient sur-tout enrichis de fils d'or. Selon Pline, on attribuoit à Attale d'avoir le premier fait usage de pareils vêtemens ; c'est pourquoi on les appeloit *vestes attalicæ*. Pour dorer, les anciens employoient des feuilles d'or beaucoup plus épaisses qu'on ne les fait aujourd'hui, de sorte que la consommation de ce métal, seulement pour les dorures, devoit être beaucoup plus forte qu'elle ne l'est de nos jours. Les médaillons antiques sont quelquefois dorés, sans doute pour les préserver de la rouille. On doroit aussi les cornes des victimes, et quelquefois leurs sabots.

Malgré l'emploi fréquent que les anciens faisoient de l'or, les médailles d'or, et sur-tout les autres objets, tels que les bijoux et les ustensiles de ce métal, sont très-rares dans les cabinets, parce qu'il excite trop la cupidité, et que le plus souvent, lorsqu'on a trouvé des objets en or, on les a fondus. Le Cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale, outre une belle suite

de médailles impériales d'or, et de médailles de villes et de rois dans le même métal, possède une patère d'or trouvée à Rennes, et qui représente un défi entre Hercule et Bacchus : je l'ai fait graver dans mes *Monumens inédits.* (*Voyez* aussi mon *Dict. Mythol.*, au mot BACCHUS.) On conserve aussi dans le même cabinet plusieurs petites figures en or, des bracelets, des anneaux, des chaînes, des colliers, des boucles d'oreilles du même métal.

L'or reçoit différentes dénominations, selon les différentes préparations qu'il subit. L'or *mat* est celui dont la surface n'est point polie ni brunie. — L'or *bruni* est celui qui est poli et luisant, qu'on a frotté avec la sanguine ou avec le brunissoir d'acier. — L'or *sculpté* est celui qui ayant été appliqué sur du blanc, est gravé d'ornemens. — L'or *repassé* est celui sur lequel on a étendu du vermeil avec un pinceau, soit pour en cacher les défauts, soit pour lui donner plus d'apparence. — L'or *brételé* est celui qui a été appliqué sur un fond haché de traits en différens sens. — L'or de *mosaïque* est celui qui, ayant été appliqué sur un panneau, est ensuite divisé en petits carreaux ou lozanges ombrés de brun, pour les rendre saillans à l'œil. — L'or *à l'huile* est celui qu'on applique sur un fond imprimé d'or-couleur : on l'emploie aux ouvrages exposés aux injures de l'air. — L'or *en coquille* est de l'or en feuille, broyé avec du miel, et mis dans une coquille, dont se servent les enlumineurs. — L'or *couleur* est une couleur grasse et gluante, d'un jaune rougeâtre, sur laquelle on applique l'or en feuilles. — L'or de *rapport* est de l'or solide, de différentes figures, qu'on enchâsse dans du fer avec des ciselets. — L'or *verdâtre* ou *rougeâtre* est celui qui, après avoir été appliqué, est glacé de rouge ou de verd, pour mieux détacher les différentes parties de la sculpture.

Des artistes ignorans, afin de plaire à un amateur plus ignorant encore, ont souvent introduit des pratiques funestes à l'art, et réprouvées par le bon goût. C'est ce qui a eu lieu relativement à l'emploi de l'or dans la peinture. Le pape Sixte IV appela de Florence plusieurs peintres pour décorer sa chapelle. De ce nombre étoit *Cosme* ROSSELLI, qui ne pouvant pas égaler ses émules par le talent, chercha à fasciner les yeux en employant des couleurs vives et tranchantes, rehaussées par l'or. Sa charlatanerie lui réussit. Le pape, ébloui de l'éclat des peintures de Rosselli, non-seulement lui donna la préférence sur ses émules, mais il exigea encore de ceux-ci qu'ils retouchassent leurs ouvrages, et qu'ils y prodiguassent aussi l'or et l'azur. LE PINTURICCHIO poussa encore plus loin cette mauvaise méthode. Afin de séduire les personnes qui ne jugent du mérite des ouvrages que par leur éclat, il faisoit de relief les ornemens de ses peintures, et les enrichissoit d'or. Les bâtimens qu'il introduisoit dans ses tableaux avoient autant de saillie que les sculpteurs en donnent à leurs bas-reliefs. Heureusement il n'a pas eu d'imitateurs dans cette innovation de mauvais goût. Mais l'usage d'introduire l'or dans les tableaux eut plus de durée. Michel-Ange, lui-même, paroît avoir eu le dessein de s'y soumettre dans les ouvrages qu'il faisoit pour la chapelle sixtine. Le pape Jules II l'en pressoit, la convenance l'exigeoit en quelque sorte pour accorder ses peintures avec les autres dont cette chapelle étoit déjà ornée ; mais l'impatience du pontife, qui le pressoit de finir, ne lui permit pas de donner à ses peintures cette décoration barbare. Raphaël, dans sa jeunesse, sacrifia aussi à ce goût, alors général. Dans son tableau, connu sous le nom de la

Théologie, il représenta des anges et des chérubins entourés de rayons d'or en relief. Il n'avoit alors qu'environ vingt ans, âge auquel un artiste ne peut pas encore lutter avec succès contre l'opinion commune ; mais il sentit bientôt que le peintre ne doit pas faire des reliefs, mais imiter l'apparence du relief sur une surface plane. Ses disciples et ses contemporains suivirent son exemple, et l'or fut exilé de la peinture. On continua seulement, dans des chapelles et dans des appartemens, où la richesse et le luxe sont plus consultés que le goût, de peindre sur des panneaux dorés, et de réserver ce fond pour servir de champ au tableau. On a de ce genre des ouvrages d'habiles maîtres, entr'autres de Le Sueur. Ces peintures, cependant, qui semblent découpées et collées sur une surface d'or, ne peuvent faire aucune illusion ni produire un heureux effet. Les Grecs modernes et les Russes sont les seuls qui aient aujourd'hui conservé cet usage. *V.* Images.

Outre les différens usages auxquels l'art appliqua l'or, il trouva encore le moyen de l'employer à l'ornement des manuscrits, dont beaucoup sont enrichis, comme l'on sait, de dessins, de miniatures et de lettres d'or. Sans parler des manuscrits syriens, et sur-tout des arabes, où souvent on voit briller l'or jusques dans les points, on en connoît beaucoup de grecs et de latins où l'or embellit les titres des livres et des chapitres même. Ceux où il éclate dans la totalité de l'écriture, paroissent un peu plus rares. Cette sorte de magnificence est particulièrement renfermée dans les huitième, neuvième et dixième siècles. Elle s'étend sur-tout aux livres d'église, comme épîtres, évangiles, pontificaux, à plusieurs manuscrits des livres sacrés, à presque tous ceux qui furent destinés à l'usage des empereurs, des rois, des princes et princesses. Telles sont deux bibles magnifiques, dont la première, que l'on croit avoir été destinée pour Charlemagne, fut offerte en 850 ou 851 à Charles-le-Chauve, par l'abbé Vivien et par les moines de St.-Martin de Tours. En 1675, les chanoines de Metz, qui en étoient devenus propriétaires, en firent présent à Colbert. La seconde, donnée par Charles V à l'abbaye de Saint-Denis, fut remise en 1595 entre les mains du garde de la Bibliothèque, aujourd'hui impériale, où se trouvent ces deux bibles. Celle-ci avoit servi à l'édition de la bible de Robert Etienne, en 1528. Quoique cette bible ne soit pas entièrement écrite en lettres d'or, les titres, les premières pages de chaque livre, les initiales des *alinea* sont, dans l'une et l'autre, presque toujours figurés avec de l'encre d'or, au lieu que tout est or dans les *Heures* de Charles-le-Chauve. Ce prince fit présent à l'abbaye de Saint-Denis d'un livre des évangiles, écrit l'an 870 en lettres d'or. Il fut dans la suite cédé à l'empereur Arnoul, qui le déposa dans le trésor de Saint-Emmeran de Ratisbonne, où on l'a conservé. Il existe encore beaucoup de manuscrits dont les lettres en or remplissent toute l'étendue. A Saint-Martin de Tours, on en gardoit un en lettres d'or onciales. On a prétendu qu'il l'emportoit par son élégance comme par son antiquité, sur celui de Saint-Emmeran. Le Père Dumolinet, dans le *Journal des Savans*, janvier 1684, décrit un manuscrit des quatre évangiles tout en lettres d'or, appartenant à l'abbaye de Sainte-Geneviève. On le croit du temps de Louis-le-Débonnaire ou de Charles-le-Chauve. Un manuscrit, toujours en lettres d'or, appartenant à la Bibliothèque de Bâle, fut d'un grand secours à Erasme pour corriger la version du nouveau Testa-

ment. On ne finiroit pas si on vouloit rappeler ici tous les manuscrits en lettres d'or répandus dans les différentes églises et bibliothèques de l'Europe. L'usage d'écrire en or commun au huitième siècle, car, à cette époque, les religieuses d'Eike, dans la Belgique, se rendirent célèbres par les pseautiers, les évangiles et autres livres saints, qu'elles écrivirent en lettres d'or.

Les lettres en or, après avoir été beaucoup moins employées durant les onzième, douzième et treizième siècles, reprirent une nouvelle faveur aux quatorzième, quinzième et seizième, sur-tout dans les Heures des personnes de distinction; mais elles sont d'un goût bien différent de celui des siècles antérieurs. Souvent on diroit qu'on a appliqué des feuilles d'or sur le vélin, pour en former des lettres ou quelques-unes de leurs parties. Ces feuilles d'or remplissent quelquefois des pages entières. Elles étoient si minces et si bien appliquées sur le vélin, qu'il n'est pas possible de les en détacher. L'usage en étoit établi dès le onzième siècle, comme le prouve le manuscrit de Saint-Pierre de Salzbourg. On a cru même qu'il y en avoit de plus anciens avec des images et des lettres grises, formées en bonne partie de ces feuilles. Au reste, si la liqueur d'or y étoit employée, ce n'étoit guère que pour les peintures, devenues plus à la mode, et pour les lettres initiales, appelées depuis *lettres grises*. Les diplômes impériaux en pourpre et en lettres d'or ne sont pas sans exemple aux huitième, neuvième, dixième, onzième et douzième siècles. On n'en connoît ni d'antérieurs ni de postérieurs. Les manuscrits de papyrus d'Ægypte en lettres d'or sont très-rares. Tel est cependant, selon Trotz, dans ses notes sur Hugo, à la pag. 109, le livre des évangiles dont on se sert au sacre de l'empereur d'Allemagne. On a prétendu que les titres des livres et des chapitres des plus beaux manuscrits étoient en lettres d'or et d'argent, ou d'autres couleurs brillantes. Maffei pense avoir trouvé des preuves de cet usage dans le manuscrit de Vérone. Lorsque les lettres sont argentées, on seroit tenté de croire, en les considérant, qu'on auroit appliqué sur le vélin une première couche de vert; et en effet, l'argent détaché, souvent il ne reste plus que des lettres vertes. Quelquefois aussi les lettres d'argent, à force d'être déteintes, paroissent noires. Mais cette couleur varie, selon qu'elles sont exposées, soit à l'ombre, soit à la lumière. Garbelli, dans sa *Lettre au P. Bianchini*, en infère que les caractères d'or et d'argent étoient écrits à deux reprises; d'abord par le copiste, avec la plume et l'encre, et ensuite par l'enlumineur, avec le pinceau trempé de liqueur d'or ou d'argent. En admettant deux écritures, l'une fondamentale et l'autre superficielle, on s'est résumé à dire que l'argent portoit sur une liqueur verte, et l'or sur une rouge. Cette opinion est fondée sur un grand nombre de manuscrits, qui fournissent beaucoup d'exemples de lettres vertes auparavant argentées, et de lettres rouges auparavant dorées. Quand on expose à un jour clair quelque feuillet de vélin pourpré écrit en lettres d'argent, l'écriture de la page opposée paroît noire et bien plus marquée que les lettres argentées qu'on a sous les yeux. Dans cet aspect, les personnes exercées à lire à rebours liroient plus facilement l'écriture tournée du côté du jour, que celle qui lui est opposée.

L'art de faire des lettres d'or, d'argent, de bronze, de fer, etc., des lettres vernissées et cirées, étoit particulier à plusieurs classes d'écrivains que l'antiquité ne confondoit pas. On les distinguoit en chry-

sographes, en calligraphes, en tachygraphes, etc. Ils étoient assez bien désignés par leurs noms d'écrivains en or, d'écrivains élégans et d'écrivains rapides. Lors même qu'un manuscrit étoit en lettres d'argent, on distinguoit l'écrivain du chrysographe. Cela est manifeste par un pseautier de Saint-Germain de Paris; car les lettres d'or ne sont pas évidemment de la même main que celles d'argent. Si, comme il arrivoit plus ordinairement, on se contentoit de peindre des lettres de diverses couleurs, l'enlumineur qui s'en chargeoit n'étoit pas non plus communément le même que l'écrivain. De là tant de lettres initiales destinées à être dorées, argentées, etc., qui sont laissées en blanc, sur-tout dans les manuscrits des bas siècles.

Quant à la manière de faire l'encre d'or, Du Cange, dans son Glossaire de la moyenne et basse grécité, en rapporte deux. Je ne rapporte pas la première, dont l'exposé m'a paru trop obscur et peu satisfaisant: l'autre semble plus clairement expliquée. Pour faire les titres de leurs livres, les Grecs pulvérisoient l'or, le mêloient avec l'argent, l'appliquoient au feu, y jetoient du soufre, réduisoient sur le marbre le tout en poudre, le mettoient dans un vase de terre vernissé, et l'exposoient à un feu lent, jusqu'à ce que la matière devînt rouge. Refroidie, remise et broyée sur le porphyre, battue et humectée avec une petite éponge, on ramassoit cette matière, qu'on déposoit dans un vase net rempli d'eau; et lorsqu'elle étoit descendue au fond, on y mettoit une nouvelle eau pour la laver, jusqu'à ce que les parties hétérogènes en fussent détachées. La veille du jour qu'on devoit s'en servir, on y mêloit de la gomme, et on faisoit chauffer le tout avec l'or préparé et devant servir à tracer les lettres. Quelquefois, après les avoir formées, et pour les fixer en quelque sorte, on les couvroit avec un pinceau d'une liqueur faite de gomme arabique et d'ocre ou de cinabre. Souvent aussi, pour préliminaire, après avoir bien battu avec du plâtre et de la céruse, les cendres d'os de mouton brûlés, et les avoir mêlées avec la colle de poisson, les écrivains en enduisoient les places où ils vouloient appliquer l'or, comme pour lui servir de mordant. Aux méthodes des Grecs, Du Cange en joint une autre, particulière aux Latins, tirée d'un ancien auteur, sous le nom de *Pallade*. Elle est également propre à la formation des lettres d'or ou de bronze: elle consiste à limer l'or ou le cuivre avec une pierre de touche, à laver cette poudre dans plusieurs eaux, à la mêler avec de la colle très-luisante de parchemin. Il faut employer cette méthode dans des lieux où il fasse chaud; il faut de plus frotter l'écriture ainsi composée, avec une pierre d'onyx très-polie, pour lui donner de la consistance et de la couleur. Lambécius fait mention d'un manuscrit grec de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui apprend le secret de préparer la matière propre à former des lettres d'or. Papias, au mot *libri*, enseigne aussi celui de faire des lettres d'or, d'argent, d'airain, de fer, etc. Le grand Glossaire en lettres lombardiques, de Saint-Germain-des-Prés, où le détail s'en trouve mot pour mot, l'attribue à saint Isidore. *V.* Manuscrit, Miniatures et Vignette.

On avoit essayé dans différens pays d'imprimer des livres avec de l'or en poudre et avec de l'or en feuilles, appliqué sur un mordant, mais sans pouvoir obtenir la rétiration, c'est-à-dire, le feuillet imprimé des deux côtés; ces difficultés viennent d'être vaincues, et cette opération a été exécutée en grand

par les procédés ordinaires de la typographie, pour le texte ; et par ceux de l'impression en taille-douce, tant pour la lettre du bas des planches que pour imiter les reflets métalliques qui brillent sur le plumage de quelques familles d'oiseaux, dans l'ouvrage intitulé : *Histoire naturelle et générale des Colibris, Oiseaux-mouches, Jacamars, Promerops et Grimpereaux*, suivie de celle des *Oiseaux de Paradis*, par *J. B.* AUDEBERT et *L. P.* VIEILLOT, 2 vol. in-fol., publiée par DESRAY : il n'en a été imprimé, texte en or, qu'un très-petit nombre d'exemplaires qui sont dans les Bibliothèques des Souverains ; la Bibliothèque particulière de l'Empereur des Français, et notre Bibliothèque impériale publique, possèdent chacune un des plus beaux exemplaires.

L'art de travailler l'argent tenant encore à celui de l'orfévrerie, dont je vais bientôt parler, je joindrai ici quelques mots sur l'argent, qui a été oublié à la lettre A. On a employé l'argent à différens usages, avant de le monnoyer et avant qu'on se fût servi de l'or. L'histoire du peuple juif nous apprend qu'on fabriquoit des vases d'argent à une époque très-reculée. Ménélas et Hélène reçurent en Ægypte des vases d'argent garnis d'or. On employoit l'argent pour des miroirs et différens ustensiles, tels que les pieds des petites tables, appelées *monopodia*, et pour orner les lits sur lesquels on étoit couché. Les Romains donnoient aux ouvrages en argent différens noms, selon l'usage auxquels ils servoient ; ils avoient l'*argentum escarium, potorium, balneare, viatorium, muliebre*, etc. c'est-à-dire, des ustensiles d'argent qui servoient à table, ou pour boire, ou dans les bains, ou en voyage, ou à l'usage des femmes, etc. ; ils avoient même des vases de nuit en argent, des tuyaux, des robinets d'argent dans les bains, etc. Comme tous les ans beaucoup d'étrangers se rendoient dans l'île de Délos pour assister aux fêtes qu'on y célébroit, on y trouvoit des artistes habiles qui fabriquoient différens ouvrages en argent, qu'on appeloit *argent de Délos*. A force de battre l'argent, on le réduit en feuilles, qui servent à argenter les autres métaux ; elles s'appliquent aussi sur les bois, les moulures et ornemens de sculpture des décorations intérieures d'appartemens. Il ne paroît pas que les Romains l'aient réduit en filets ou en lames, pour le mêler au tissu des étoffes, avant le règne d'Aurélien, qui défendit ce luxe et ordonna que l'argent seroit employé uniquement comme il l'avoit été sous ses prédécesseurs. Cependant l'usage des tissus d'argent prévalut sous les empereurs grecs. Les vases d'argent ciselés étoient regardés comme d'un grand prix. Verrès en avoit emporté un grand nombre de la Grèce, et il avoit amené un artiste grec pour les ajuster. Nous avons encore quelques monumens précieux en argent. Parmi les principaux, on doit compter le vase du cardinal Albani, publié par Winckelmann, qui représente l'expiation d'Oreste ; celui du cardinal Albani, sur lequel sont les travaux d'Hercule ; les deux plateaux du Cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale, nommés faussement, l'un le *bouclier de Scipion*, l'autre le *bouclier d'Annibal*. Voy. BOUCLIER.

ORAGE. Le Poussin, dans un tableau fait en 1651 pour le Caval. del Pozzo, a essayé de représenter une tempête sur terre. Il y a imité avec le plus de vérité possible, l'effet d'un vent impétueux, d'un air chargé d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres, et le désordre qui en est la suite nécessaire. Toutes les figures y jouent un personnage analogue. Les unes

fuient à travers des tourbillons de poussière, et suivent le vent qui les emporte; les autres marchant contre le vent, et mettant les mains devant leurs yeux, luttent et avancent avec peine. Des animaux paroissent frappés de terreur et d'effroi, le poil hérissé, hurlant et errant çà et là. Sur le devant du tableau on voit un berger étendu mort, et auprès de lui une femme qui s'abandonne à la douleur. On a du célèbre Vernet des marines qui représentent des tempêtes et des naufrages, dont les horreurs sont exprimées avec une vérité également effrayante.

Oraison; Ripa la représente sous l'emblême d'une femme à genoux, les bras ouverts; d'une main elle tient un encensoir fumant, et de l'autre un cœur enflammé qu'elle offre au ciel, d'où part un rayon de lumière qui descend vers elle. (*V.* Prières.) Ce cœur enflammé tenu dans la main, est une allégorie bien maussade. *Voy.* Cœur.

Orangerie; c'est un bâtiment en galerie, pratiqué dans un grand jardin, et destiné à mettre à l'abri, pendant l'hiver, les orangers et tous les arbrisseaux qui ne peuvent pas résister au froid. Les croisées de l'orangerie doivent être exposées au midi, et bien fermées de châssis et de contre-châssis, afin d'empêcher l'air froid d'y pénétrer. Le plus souvent, pour embellir ces bâtimens, on les orne intérieurement de peintures, ainsi qu'on peut le remarquer à l'orangerie de Saint-Cloud. Au reste, les orangeries, pour être saines et chaudes, doivent être voûtées, telles que celles de Saint-Cloud et de Versailles.

Orangerie est aussi le parterre où l'on expose les orangers à l'air dans la belle saison; il doit s'y trouver une parfaite symmétrie dans les allées, dont la longueur et la largeur doivent être proportionnées à l'étendue du terrein. Les carrés que renferment ces allées peuvent etre des tapis verts ou des dessins de gazon découpé, dans le milieu desquels on place des vases ou des statues sur leurs piédestaux, comme on l'a remarqué dans les jardins de l'orangerie de Versailles.

Orateur. Le bras droit élevé, à moitié étendu et rapproché vers l'épaule, avec la main ouverte, indiquoit, chez les anciens, un des gestes les plus nobles et les plus imposans. Tel est celui d'une statue du *Museo Pio-Clementino*, t. III, pl. 23; tel est encore à-peu-près celui que Pline appelle *pacificator*, et qu'on remarquoit de son temps à plusieurs statues. Mais comme la mutilation de la main s'oppose à ce qu'on puisse bien vérifier l'élégance exacte du geste, M. Visconti renvoie, pour en mieux juger, aux médailles où l'on voit des allocutions, à une statue de Marc-Aurèle au Capitole, et sur-tout à celle d'Hadrien au palais Ruspoli, dont le geste est plus analogue à celui dont il s'agit. M. Visconti pense que la statue qu'il a publiée a été érigée par la colonie d'Otricoli à l'honneur d'un orateur ou d'un magistrat distingué, ou au moins d'un personnage qu'on vouloit honorer comme tel. Il étoit un autre geste particulier aux orateurs ou à ceux qui haranguoient en public. *Voyez* pour cela l'article Main, page 370, colonne 1.

Oratoire; c'est, dans un palais ou dans une grande maison, une petite chapelle, un cabinet où il y a un autel, quelques images et un prie-dieu.

Oratorio; petit drame lyrique mis en musique, et qu'on exécute, dans quelques pays, de préférence dans le carême; dans d'autres, à l'occasion des grandes fêtes de l'église. En désignant l'oratorio sous le nom de drame lyrique, on indique suffisamment qu'il n'est pas question d'une action qui se dévelop-

pe successivement, et dans laquelle il y a des intrigues, un nœud et un dénouement comme dans le drame composé pour le théâtre. Dans un oratorio on suppose différens personnages qui sont fortement touchés d'un sujet de la religion, et qui témoignent leurs sentimens tantôt individuellement, tantôt ensemble, d'une manière très-expressive. Le but de ce genre de drame est d'inspirer aux auditeurs des sentimens pareils. Le sujet de l'oratorio est donc toujours connu; c'est une action ou un fait relatif à la religion, et à la mémoire duquel est consacrée la fête qu'on célèbre. Ce sujet peut donc être traité entièrement dans le style lyrique; il n'y faut ni dialogue, ni récit, ni détails sur ce qui se passe. L'auditoire sait d'avance quel est le sujet qui doit inspirer les différens personnages; il connoît également les circonstances particulières et le point de vue sous lequel il se montre à chacun d'eux. Quoique le fond de l'oratorio soit un événement, cela n'exige pas pour cela le récit; l'événement peut être présenté lyriquement dans le fort de l'émotion du sentiment. La méthode lyrique est la seule qui convienne à l'oratorio. Le dialogue ne lui convient pas, parce qu'en général il n'est pas propre à la musique, qui ne doit pas présenter des idées ni des pensées, mais des sentimens. C'est une absurdité impardonnable, et dont plusieurs oratorio offrent l'exemple, d'entendre en musique des morceaux pareils à celui-ci: « Et la servante dit à Pierre, tu es » aussi du nombre de ces Galiléens? » — Pierre répondit: Non, je ne le » connois point ».

Dans l'oratorio, le poète doit absolument éviter la manière épique et dramatique ordinaires; lorsqu'il veut faire un récit ou tracer le tableau d'un événement ou de quelque sujet, il doit le faire en poète lyrique. Cela n'exclut pas cependant la variété; on peut y employer alternativement le récitatif, l'arioso, l'aria, les chœurs, les duo, etc. Il est essentiel que le poète introduise dans son oratorio des caractères qui offrent différentes nuances, c'est ce qui augmente la variété. Tous les sentimens des personnages doivent naître immédiatement de l'élévation et de la majesté du sujet principal. Le poète ne doit jamais oublier que les personnages qu'il fait parler sont réunis dans une occasion très-solemnelle, où tout doit être grand. Il ne faut pas qu'il fasse une application des sujets élevés qu'il a devant les yeux, à ce qui est particulier et individuel à peu de personnes, ni qu'il s'attache à faire, en général, des réflexions morales.

La musique doit y paroître dans toute sa magnificence, mais sans élégance recherchée; il ne suffit pas qu'elle soit belle ou agréable, il la faut sublime et touchante.

Sur les oratorio en général, on peut consulter le *Discorso dogmatico*, qui se trouve en tête des *Oratorj* d'*Arcangelo* SPAGNA; Rome, 1706, in-12. — Le trente-septième chapitre du *Traité des représentations anciennes et modernes qui se font en musique*, par *Claude-Franç.* MENESTRIER; Paris, 1681, in-12. — Le sixième chapitre d'un ouvrage intitulé *Lyric Muse revived in Europe*. — BURNEY, dans le quatrième vol. de son *Histoire générale de la musique*, etc.

L'origine des oratorio remonte à une époque assez reculée, et on peut les regarder en quelque sorte comme une continuation des MYSTÈRES (*V.* ce mot), dont les représentations avoient aussi quelquefois lieu dans les églises, et qui étoient mêlés de chant. C'est ainsi que BURNEY, dans le troisième chapitre du quatrième volume cite une *comédie de la Passion*, dans

laquelle le Père Eternel avoit un rôle à chanter en trois voix à-la-fois. Les oratorio reçurent leur forme actuelle en Italie. On attribue leur invention ou leur introduction à S. Philippe de Néri, le fondateur de la congrégation des Pères de l'Oratoire, en 1540. Afin de procurer aux Romains le plaisir d'entendre ces drames en musique à toute époque de l'année, il fit composer par différens poëtes des dialogues spirituels; par exemple, entre la femme samaritaine et Jésus-Christ, entre Tobie et l'ange qui l'accompagne, etc., même entre des personnages allégoriques, tels que la Foi et le Repentir; il les fit mettre en musique et exécuter dans l'église. Les premiers de ces poëmes furent imprimés sous le titre de *Laudi spirituali;* l'un des premiers auteurs qui en ont composé a été le P. *Agostino* MANNI. On cite comme un des plus remarquables, celui qui est intitulé: *Rappresentatione di anima e di corpo*, dont la musique est d'*Emilio del* CAVALIERI. Il offre le premier essai dans le genre du récitatif; il n'y a point d'airs, il n'est composé que de récitatifs et de chœurs. D'après la préface, il paroît qu'il y avoit aussi des danses. L'auteur a aussi indiqué dans cette préface le jeu, les costumes des personnages, qui sont entr'autres, le Corps, l'Ame, le Monde, la Vie humaine, etc. Ce n'est que dans le milieu du dix-septième siècle que ces drames spirituels eurent le nom d'oratorio, probablement parce qu'ils avoient pris naissance chez les Pères de l'Oratoire. Dans les *Rime* de *Franç.* BALDUCCI, mort en 1645, on trouve les premiers sous ce nom. *Arcangelo* SPAGNA introduisit quelque différence dans leur forme, vers l'année 1656. Dans l'origine, c'étoient plutôt des récits que des drames; un personnage particulier racontoit aux spectateurs l'histoire qui alloit être représentée; il leur indiquoit le lieu de l'action et les circonstances qui l'accompagnoient; c'est ce qu'on nommoit *istoria* ou *testo* dans les anciennes pièces de ce genre, et cette *istoria* en occupoit la plus grande partie. Il n'y avoit donc que peu d'airs, et ces drames devoient être très-ennuyeux. Cette *histoire* ou *résumé* fut supprimée la première fois, au grand scandale de beaucoup d'ames pieuses, en 1656, par *Arcang.* SPAGNA, dans sa *Deborah.* Il a développé ses motifs dans son *Discorso dogmatico. Malatesta* STRINATI est l'auteur du premier oratorio en trois actes, intitulé *Saint Adrien;* le premier en cinq actes est intitulé *Saint Georges;* il est de *Giul.-Cés.* GRAZZINI. Parmi les Italiens qui ont composé des oratorio, nous citerons entr'autres; *Lelio* ORSINI, mort en 1696. — *Franc. di* LEMENE, mort en 1704, sur lequel on peut consulter la première et deuxième partie de la *Raccolta di poesie del S. Franc. di Lemene;* Lodi, 1699, in-8°. — *Tommaso* CEVA, mort en 1737. — *Giac.-Ant.* BERGAMONI; — *Girolamo* GIGLI, dans ses *Poesie;* Venise, 1700 et 1708, in-12. — *Pietro-Ant.* BERNARDONI: il donna à ceux qu'il composa, tel que *le due passione*, le titre de *Poemetti dramatici;* ils se trouvent dans ses *Rime;* Bologne, 1706, in-12. — — *Franç.* MANZONI; — *Claudio* PASQUINI; — *Apostolo* ZENO, *Voy.* ses *Azione sacre;* Venise, 1735, in-4°. — *Pietro* METASTASIO, dans ses œuvres. — Les meilleurs compositeurs qui ont fait la musique des oratorio, sont: STADELLA, CLARI, STEFFANI, *Aless.* SCARLATTI, PISTOCCHI, HASSE, *Gius.* AMADORI, *Ant.* BIFFI, CHARDIERI, JOMELLI, etc. On trouve des détails sur l'histoire de l'oratorio en Italie, dans l'*Istoria della volgar poesia* de CRESCIMBENI, tome I,

page 512 de l'édition de 1731, ainsi que dans QUADRIO, *Storia e rag. d'ogni poesia*, tom. III, part. II, pag. 491.

Il n'y a pas très-long-temps qu'en France on a commencé à exécuter des oratorio dans les concerts spirituels. Le premier ou un des premiers, paroît avoir été la *Sortie d'Ægypte*, mise en musique par *Jos.* RIEGEL, le même à qui on doit aussi celui de la *Prise de Jéricho*. On a exécuté il y a deux ans, à l'opéra, un oratorio français intitulé *Saül*; la musique étoit un composé de différens morceaux déjà connus, mais appliqués au sujet: on avoit exécuté avant, l'oratorio d'HAYDN, mis en français, et intitulé la *Création du Monde*. En Angleterre, POPE et ARBUTHNOT ont composé, en 1720, un oratorio intitulé *Esther*, mis en musique par le docteur PEBUSCH, et exécuté dans la chapelle du duc de Chandos. Le docteur HUMPHREY retoucha le poëme, qui fut mis en musique par HÆNDEL, et exécuté en 1732. Depuis cette époque on en a composé plusieurs autres, tels que *Sampson*, en 1743; *Belsazer*, en 1745; *Judas Machabée*, en 1747; *Abel*, en 1755; *Zimri*, en 1760; *Joseph et ses frères*, etc. etc. Mais la poésie de presque tous ces oratorio est mauvaise. On trouve des détails sur l'histoire de l'oratorio en Angleterre, dans les *Considérations sur la poésie et la musique*, par le docteur BROWN; Léips., 1769, in-8°., et on en trouve l'énumération dans le deuxième vol. de la *Biogr. dramat.*, page 424 de l'édit. de 1782. Parmi les poëtes de l'Allemagne qui se sont distingués dans ce genre, on doit citer sur-tout RAMMLER et NIEMEYER. SCHIEBLER est l'auteur de l'oratorio intitulé: les *Israelites dans le désert;* PATZKE a écrit la *Mort d'Abel*; Magdeb., 1772, in-8°. BLUM est l'auteur d'*Hiskias*, imprimé dans le *Museum* de l'année 1779. Parmi les meilleurs compositeurs à qui l'on doit de la musique d'oratorio, on cite GRAUN, ROLLE, TELEMANN, MATTHISON, *J. P.* KUNZEN, *A. C.* KUNZEN, MOZART, MISLIWECZEK, HAYDN, etc.

ORCHESIS. *V.* HYPOCRITIQUE.

ORCHÉSOGRAPHIE; art et description de la danse, dont les pas sont notés. On a sur cet art un traité curieux, par THOINET-ARBEAU, Langres, 1588, qui est intitulé: *Orchésographie*. C'est le premier qui a noté et figuré les pas de la danse de son temps, de la même manière qu'on note le chant et les airs. Beauchamp l'a fait aussi depuis. On a encore donné à cet art le nom de CHORÉGRAPHIE. *V.* ce mot.

ORCHESTRE; dans les théâtres grecs on appeloit ainsi la place assez étendue comprise entre le *proscenium*, destiné aux acteurs, et les siéges du théâtre; l'orchestre étoit principalement consacré à l'usage des chœurs. C'est dans l'orchestre que se trouvoit la *thymele* que Pollux appelle une espèce d'autel et de tribune d'orateur. (*V.* THYMELE.) C'étoit un autel de Bacchus, sur lequel on sacrifioit à ce dieu avant le commencement du spectacle, et peut-être aussi pendant les danses exécutées par le chœur; au moyen de ces sacrifices, le théâtre devenoit pour ainsi dire un temple de Bacchus. En même temps la thymele pouvoit servir de tribune, d'où les magistrats et les généraux haranguoient le peuple assemblé dans le théâtre pour assister à des délibérations sur les intérêts de l'Etat. Elle étoit placée à-peu-près au milieu de l'orchestre, et se trouvoit probablement moins élevée que le proscenium, pour ne pas en cacher la vue pendant les représentations. Dans les théâtres romains, l'orchestre étoit beaucoup plus petit que dans les théâtres grecs, ce qui venoit de ce qu'il n'y avoit point de chœurs comme dans

ceux-ci. Dans les théâtres romains l'orchestre contenoit des siéges pour les sénateurs, les magistrats, les vestales et d'autres personnes distinguées.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instrumens, comme l'orchestre de l'opéra; tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'orchestre d'une salle de concert, et tantôt de la collection de tous les symphonistes; c'est dans ce dernier sens qu'on dit de l'exécution d'une musique, que l'orchestre étoit bon ou mauvais, pour dire que les instrumens étoient bien ou mal joués. Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celle d'un opéra, il est important que l'orchestre ait une bonne distribution. On doit en grande partie au soin qu'on met à cette distribution, l'effet étonnant de la symphonie dans les opéra d'Italie. On porte une attention particulière à la fabrique de l'orchestre, c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne des proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par une balustrade placée dans le parterre à un pied ou deux de distance, de sorte que le corps même de l'orchestre portant pour ainsi dire en l'air, et ne touchant presqu'à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres et en augmente l'effet

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin que le nombre de chaque espèce d'instrument soit proportionné à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que les basses n'étouffent pas les dessus, et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux et marchent ensemble avec plus d'exactitude; que les basses soient dispersées par tout l'orchestre, parce que c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également; que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître ou le directeur, et celui-ci sur chacun d'eux; que de même chaque violon soit vu de son premier, et le voie.

Orchestrino; nom d'un nouvel instrument inventé depuis peu d'années à Moscou. On le joue comme le clavecin; il imite le violon; la basse, le violoncelle, la viole d'amour, ainsi que les orgues. M. Poulleau, son inventeur, sait y exprimer avec beaucoup d'art toutes les nuances de la musique.

Ordonnance; ce terme est employé dans les arts pour indiquer la distribution et la disposition des différentes parties qui composent un tout. En architecture, c'est l'arrangement et la disposition des parties qui composent les ordres ou un édifice; en peinture, on appelle *ordonnance* la disposition des figures et des autres objets qui entrent dans la composition d'un sujet. L'ordonnance est confuse quand l'ouvrage est surchargé d'objets qui se nuisent les uns aux autres par leur disposition ou par leur multiplicité. Ce n'est pas le grand nombre des objets qui rend une composition riche; mais elle le devient lorsque l'artiste a su la disposer de manière que le champ ne semble pas réduit à une sorte de nudité qui annonce dans l'auteur un défaut de génie. La

composition est pauvre quand elle ne répond pas à la richesse du sujet. Elle est nette quand tous les objets, sans être isolés ou découpés, se distinguent cependant au premier coup-d'œil. Elle est embarrassée quand elle offre des parties que le spectateur ne démêle pas aisément. La *belle* ordonnance diffère de l'ordonnance *riche*. La première suppose de la simplicité, la seconde de l'abondance. Les ordonnances de Paul Véronèse étoient riches; celles de Raphaël et des autres grands maîtres de l'école romaine étoient belles.

Le genre d'ordonnance que l'artiste doit adopter, est quelquefois indiqué par le sujet. Dans un sujet asiatique, elle doit être riche: elle doit être simple dans un sujet des temps héroïques, etc. On peut distinguer une ordonnance pittoresque d'une ordonnance poétique. La première est celle où l'artiste s'occupe de l'ordonnance des objets par rapport à l'effet général du tableau; dans la seconde, l'artiste cherche sur-tout à rendre plus vraisemblable et plus touchante l'action qu'il veut représenter. Le talent de la composition poétique n'est pas toujours réuni à celui de la composition pittoresque. Des peintres excellens dans l'une, ont souvent peu réussi dans l'autre. Paul Véronèse a très-bien réussi dans cette partie de l'ordonnance, qu'on appelle *composition pittoresque*. Aucun peintre n'a su mieux que lui bien arranger sur une même scène un nombre infini de personnages, placer plus heureusement ses figures, et bien remplir une grande toile sans y mettre de la confusion: cependant Paul Véronèse n'a pas réussi dans la composition poétique; il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ses grands tableaux, ainsi qu'on peut le voir par un de ses plus magnifiques ouvrages, les *Noces de Cana*, qui est au Musée Napoléon. Parmi les personnages innombrables dont ce tableau est rempli, il n'y en a qu'un petit nombre qui paroît être attentif au miracle de la conversion de l'eau en vin, qui fait le sujet principal, et personne n'en est touché autant qu'il le faudroit. Une autre faute qui choque dans cette composition, c'est que Paul Véronèse y a introduit, parmi les conviés, des religieux bénédictins du couvent pour lequel il travailla. Enfin, ses personnages sont habillés de caprice, et leur costume contredit absolument tout ce que nous savons de positif sur les mœurs et les usages du peuple dans lequel il choisit ses acteurs. Les défauts qui sont dans l'ordonnance nuisent beaucoup à l'effet de ses beautés, parce que les parties d'un tableau sont placées l'une près de l'autre, et qu'on en voit l'ensemble du même coup-d'œil. Il est bien vrai, comme l'a déjà observé Félibien, qu'il est impossible de réduire en règle tout ce qui est nécessaire pour bien ordonner les figures qui composent un tableau, parce que l'ordonnance est une partie qui dépend du génie et du jugement du peintre, ainsi que du sujet. Aussi les grands maîtres qui ont écrit de l'art, se sont-ils peu arrêtés sur cette partie. Ils ont sans doute reconnu que tous les détails dans lesquels ils pourroient entrer, auroient trop rarement leur juste application. Cependant quelques-unes des observations que les maîtres de l'art ont faites à ce sujet, trouvent ici une place convenable. Pour que l'ordonnance soit bonne, il faut que les figures principales qui décident l'action, frappent les premières la vue, et s'attirent de préférence l'attention du spectateur. C'est-là une des règles les plus importantes dans un sujet historique sagement traité. Les figures principales ne doivent donc pas être cachées par les autres figures et par les groupes;

il faut au contraire qu'elles en soient détachées et présentées toujours de façon que, sans former un tout, elles composent les parties essentielles d'un tout. De cette manière elles produisent le plus bel effet. On peut encore faire valoir ces figures en les éclairant d'une forte lumière, ou en les environnant de parties lumineuses, ou bien en plaçant les figures mêmes dans des endroits fortement ombrés, si toutefois le sujet le comporte. L'expérience a prouvé qu'un seul objet à-la-fois est suffisant pour occuper nos sens et notre entendement ; aussi l'unité ou l'ensemble est un objet important dans l'ordonnance d'un ouvrage de l'art. Pour être satisfait, il faut que l'œil puisse saisir tout le tableau, comme un seul et unique objet ; il peut à la vérité se reposer sur des parties individuelles, mais si le tableau ne plaît que par-là, c'est un ouvrage défectueux, qui ressemble à une machine dont les ressorts et les rouages sont travaillés avec soin, mais qui ont l'inconvénient de ne pas aller ensemble, et par conséquent de ne pas produire l'effet qu'on s'en étoit promis. Quand les parties sont dispersées sans liaison, elles ne sont que des parties ; mais en les groupant d'une manière ingénieuse et agréable, elles deviennent pour ainsi dire une masse, et forment un ensemble. C'est un grand art, dans l'ordonnance des groupes, de faire en sorte que chacun présente les figures dont il est composé, d'une manière avantageuse, et qu'il montre leur action particulière. Aucun groupe n'est beau sans contraste ou sans opposition des parties entr'elles. La monotonie dans la position, dans l'action ou dans l'expression des figures d'un groupe, fatigue l'œil du spectateur. Dans le carton de Raphaël, qui représente S. Paul prêchant à Athènes, le contraste des figures est admirable, tandis que le groupe des apôtres, dans le carton de la mort d'Ananias, est désagréable parce que le contraste y manque. Le contraste est exigé non-seulement dans les figures d'un groupe, mais aussi dans les divers groupes entr'eux, et en général dans toutes les parties qui composent un tableau. Cependant il faut que l'artiste sache accorder les diverses parties de sa composition, de façon que l'ensemble paroisse moins un ouvrage de l'art que l'effet du hasard. Comme l'unité du sujet est un point essentiel de la beauté d'un tableau, il s'ensuit que les compositions d'un seul groupe sont les plus parfaites. Tous les sujets, il est vrai, n'admettent pas cette stricte unité. Dans ce cas, il faut que les différens groupes, moyennant une savante distribution de la lumière, soient liés de façon qu'ils ne forment qu'un ensemble. Comme l'unité de l'ensemble se perd lorsque les parties sont trop multipliées, il s'ensuit encore qu'il ne faut pas introduire trop de groupes dans un tableau. Les meilleurs artistes sont d'opinion qu'il y a tout au plus trois groupes d'admissibles dans une composition. Cependant quelques sujets, comme des batailles, des triomphes, exigent un grand nombre de figures, et conséquemment une liaison de plusieurs groupes. La forme des groupes est encore dans l'ordonnance un point important. Michel-Ange regardoit la forme pyramidale comme la meilleure ; elle a quelque chose de grand, de frappant, qui manque aux autres formes. Le groupe des apôtres dans le carton où Jésus-Christ donne les clefs à saint Pierre, ainsi que celui des apôtres dans le tableau de la mort d'Ananias, paroissent tous deux un peu lourds, et cela vient de ce qu'ils présentent la figure d'un parallélogramme. La forme pyramidale donne le plus de variétés, car l'artiste peut, à son

gré, rendre l'angle vertical de son groupe plus aigu ou plus obtus : pour augmenter encore la diversité, il peut choisir un segment ou une section du triangle. Les cartons de Raphaël donnent peu d'exemples de la beauté des formes dans les groupes; on en trouve davantage dans les tableaux de Salvator Rosa, et sur-tout dans ceux du Poussin. *V*. COMPOSITION, GROUPES.

ORDRE; on dit qu'il y a de l'ordre dans un ouvrage ou dans un objet quelconque, lorsqu'on découvre une règle d'après laquelle les parties sont placées l'une à côté de l'autre, ou d'après laquelle elles se suivent. Dans son acception générale, *ordre* signifie donc une certaine position ou suite de toutes les parties d'un ensemble, déterminée par une ou plusieurs règles, et dont le résultat est une certaine uniformité. Lorsque nous ne remarquons pas cette règle, cette uniformité, nous disons qu'il y a du désordre. L'ordre peut être très-simple, ou bien plus ou moins compliqué, suivant que la loi par laquelle il s'établit, offre plusieurs conditions auxquelles doit satisfaire la suite des parties. Pour connoître l'impression que l'ordre peut produire sur nous sous le rapport æsthétique, il faut le considérer dans des objets qui, pris séparément, ne produisent aucune impression agréable. Une quantité de pierres dispersées confusément sur un terrein, et que nous regardons avec la plus parfaite indifférence, peut devenir un objet qui nous plaît et que nous considérons avec attention, lorsqu'on y a établi l'ordre. Chacune des parties isolées n'a donc point de part à l'impression agréable que produit l'ensemble; cette impression n'est que le résultat de l'ordre. Il n'en est pas de même lorsque chaque partie isolée peut déjà nous plaire, comme dans un discours où chaque mot a sa signification, ou bien dans un tableau où chaque figure a quelque chose qui occupe le cœur ou l'esprit. Alors l'impression agréable qui en résulte est plus forte, elle est due non-seulement à l'ordre, mais aussi aux différentes parties qui constituent l'ensemble. L'ordre fait fixer l'attention sur un objet, fait que nous trouvons du plaisir à le considérer; il nous le rend clair, facile à saisir, et l'imprime dans notre imagination; l'objet où il y a du désordre n'est pas remarqué, et lors même qu'on le considère, il ne s'imprime pas dans l'imagination. Mais l'effet de l'ordre sur l'imagination peut devenir même un grand plaisir par l'effet de l'ensemble. C'est ainsi que de très-beaux pavés de mosaïque, ou des ouvrages de marqueterie, peuvent produire une variété très-agréable de formes par la liaison de beaucoup de triangles et de carrés de différentes couleurs.

L'artiste peut tirer parti de l'ordre de plus d'une manière. Il y a des ouvrages qui, par l'ordre seul, deviennent des ouvrages de goût. C'est ainsi que beaucoup d'édifices sont de l'essence des beaux-arts, uniquement parce que leurs différentes parties qui n'ont pas été inventées par le génie ou le goût de l'artiste, mais indiquées par la nécessité, ont été du moins placées avec ordre et régularité. Parmi les jardins, il y en a aussi plusieurs qui n'ont d'autre caractère d'un ouvrage de l'art, que l'ordre. Dans la musique, on a de même de petites mélodies très-agréables, qui ne se distinguent que parce que l'ordre dans lequel les tons se suivent flatte l'oreille. Si on vouloit établir une échelle des ouvrages de l'art, ceux qui ne plaisent que par l'ordre, et dont le sujet n'a aucun mérite æsthétique, occuperoient le dernier rang.

Dans les ouvrages dont le sujet n'a rien de particulier, l'or-

dre ne doit pas frapper les sens trop facilement ; ils deviennent foibles, parce que d'un seul coup-d'œil on découvre tout ce qu'ils ont d'æsthétique. Il n'y a, pour cette même raison, rien de plus foible qu'un poëme écrit dans un seul genre de vers, lorsque le sujet est peu important. Dans ce cas, la foiblesse du sujet doit être cachée pour ainsi dire par un ordre un peu plus artificiel.

L'artiste doit toujours avoir soin que ce qui provient de l'ordre soit entièrement proportionné au matériel de l'ouvrage, pour que d'un côté, lorsque la partie matérielle est foible, cette foiblesse soit compensée par le charme de l'ordre, et que de l'autre côté, l'ordre trop brillant ne nuise point à l'ouvrage, qui est déjà important par son sujet. L'architecte qui auroit réussi à inventer une forme grande et imposante pour une magnifique cathédrale, affoibliroit certainement l'impression totale de l'édifice par l'eurythmie recherchée et compliquée de ses nombreuses petites parties. Lorsque le sentiment a déjà été fortement frappé, il ne faut pas que l'imagination soit encore excitée. L'ordre un peu compliqué paroît avoir plus d'attrait que lorsqu'il est trop simple ; mais cet attrait n'est que pour l'imagination, et il peut même affoiblir les impressions sur l'esprit et sur le cœur. D'un autre côté, ce qui est compliqué s'imprime moins facilement dans la mémoire que ce qui est simple. Lorsqu'il s'agit donc d'imprimer fortement dans l'esprit le matériel d'un ouvrage, l'ordre le plus simple est préférable à celui qui est compliqué. C'est pour cette raison que dans la musique, les airs composés pour des danses sont toujours d'un rhythme bien plus simple, lorsqu'il est essentiel qu'on les retienne facilement, que lorsque des morceaux du même caractère n'ont été destinés qu'à être joués sur le clavecin.

Ordres ; on appelle ainsi les décorations extérieures qui ont été données à chaque ordre de chevalerie lors de son institution : l'artiste ne doit point commettre d'anachronisme sur ce point, il ne doit pas donner, comme beaucoup l'ont fait, à Louis IX, l'ordre de Saint-Michel, qui a été institué par Louis XI ; lorsque le cas le requiert, il doit recourir aux meilleurs traités du blason. *Voy.* Armoiries.

Ordres d'architecture ; les Grecs, que les modernes ont pris pour maîtres dans l'architecture, bâtissoient leurs temples et leurs autres édifices publics de manière qu'ordinairement les parties qui ont besoin d'être soutenues étoient supportées par une ou plusieurs rangées de colonnes, placées soit à l'extérieur, soit en dedans de l'édifice. D'après le caractère et le goût qui devoit être dominant dans l'édifice, les colonnes différoient pour la forme, pour les ornemens et pour les proportions ; et selon les différences des colonnes, on varioit aussi les proportions et les ornemens des parties situées au-dessus des colonnes, et qu'on appelle l'*entablement*. La forme particulière de la colonne et de son entablement est ce qu'on nomme ordinairement un ordre de colonnes, ou simplement un ordre. C'est donc par la colonne et par son entablement que se distingue chaque ordre.

Dans l'architecture moderne on place en général beaucoup moins de colonnes que les architectes anciens n'en employoient ; et on ne voit plus aujourd'hui des édifices entourés de tous les côtés d'une ou de plusieurs rangées de colonnes, si ce ne sont ceux construits dans le goût antique, plutôt par caprice que pour l'utilité, et le plus souvent dans de

petites proportions. Il y a cependant rarement un palais ou une grande église où il n'y ait pas quelques colonnes, soit au-dehors, soit dans l'intérieur. Les Grecs n'avoient que trois ordres, qu'on appeloit *dorique*, *ionique* et *corinthien*, d'après les peuples auxquels on en attribuoit l'invention. Les architectes romains les adoptèrent aussi, et inventèrent encore un nouvel ordre, qu'ils appeloient *composite* ou *romain ;* et comme les Etrusques avoient aussi un ordre particulier que les Romains ont adopté également, et qu'ils ont appelé l'*ordre toscan*, on compte ordinairement cinq ordres anciens, malgré Vitruve, qui ne veut admettre comme ordres principaux que les trois ordres grecs qu'on a cités d'abord. *V.* à l'article COLONNE, les détails sur les différens ordres.

Les principaux ouvrages dans lesquels on a figuré et mesuré les restes des édifices grecs et romains, et par lesquels on peut connoître les différens ordres d'architecture, sont : les *Edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très-exactement*, par *Ant.* DESGODEZ, architecte ; Paris, 1682. in-fol. — *Les plus beaux Monumens de Rome ancienne*, etc., dessinés par BARBAULT, etc. ; Rome, 1761, grand in-fol. — *Reliquiæ antiquæ urbis Romæ, quarum singulas delineavit, dimensus est, descripsit atque in æs incidit Bonavent. ab* OVERBECK, etc. ; Amstelod., 1703, trois vol. gr. in-fol. — *Le Antichite Romane, opera di Gian. Batt.* PIRANESI ; Rom., 1756, 4 vol. grand in-fol. — *Del palazzo di Cesari ; sive de regiis antiquorum Cæsarum ædibus ; opera post.*, di monsign. *Franç.* BIANCHINI, Veronese ; 1738, in-fol. — Les *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, par LE ROY ; Paris, 1758 et 1769, grand in-fol. — *Antiquités d'Athènes*, par STUART et REVETT : Lond., 1767, grand in-fol. — *Les Ruines de Pæstum ou de Posidonie dans la grande Grèce*, par *T.* MAÏOR ; Lond., 1768, gr. in-fol. — Les *Ruines de Balbeck*, autrement dite *Héliopolis*, par *Rob.* WOOD et DAWKINS ; Lond., 1757, grand in-fol. — Les *Ruines de Palmyre*, autrement dite *Tedmor au désert*, par *Rob.* WOOD et DAWKINS ; Lond., 1753, grand in-fol. — *The Ionian antiquities*, par CHANDLER, REVETT et PARS ; Lond., 1769, grand in-fol. — L'*Ordine dorico*, *ossia il tempio d'Ercole della cità di Cori*, da *Giov.-Ant.* ANTONI ; Rom., 1785, in-fol., avec gravures. On trouve encore des instructions sur les différens ordres d'architecture, dans les ouvrages suivans : *Archifesto per formare con facilità li cinqui ordini dell' architettura*, di *Ottav. Revesi* BRUTI ; Ven., 1627, in-fol. — *Règle précise pour décrire le profil élevé du fust des colonnes*, par *Georges* HURET ; Paris, 1665, in-fol. — *Traité des cinq ordres d'architecture tant anciens que modernes*, par *N.* DUPUIS : Paris, in-fol. — *Dissertation sur les ordres d'architecture*, par FREZIER ; Strasb., 1738, in-4°. — *Ch.* LE BRUN, *Nouvel Ordre français*, in-fol., contient des ornemens et décorations de pavillons. — De l'*Ordre français trouvé dans la nature*, par RIBART DE CHAMOUX ; Par., 1783, in-fol. — *A proposition for a new order in architecture, with rules for drawing the several parts ;* Londres, 1781, in-fol.

Du reste, on sait qu'à différentes époques on a fait des essais pour inventer et introduire des ordres nouveaux. En France, *Philibert de Lorme* proposa un de ces ordres, dans lequel les colonnes devoient représenter des arbres dont les branches se seroient courbées en bas pour former l'entablement. Louis XIV proposa un prix à celui

qui feroit une invention de ce genre. En Italie, *Piranesi* a bâti l'église de l'ordre de Malthe, à Rome, d'après un ordre nouveau, dont le chapiteau est symbolique, et dont les colonnes ont d'autres proportions. En Angleterre, outre *Emelyn*, dont l'ouvrage a été cité, il y a encore eu *P. de La Roche*, qui a proposé un nouvel ordre. En Allemagne, *L. Sturm* prétendit en avoir trouvé un qu'il appela l'*ordre allemand*, et dont la principale différence consistoit en ce que le chapiteau de la colonne n'avoit qu'un seul rang de feuilles et seize volutes. WAGNER en proposa également un sixième dans un ouvrage allemand intitulé : *Essai d'un sixième ordre d'architecture ;* Leipz., 1728. Peut-être qu'un certain architecte italien avoit raison de ne vouloir lire aucun ouvrage qui contînt des propositions de ce genre.

OREILLE ; ce mot s'emploie figurément en terme de musique. Avoir de l'oreille, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste. On a l'oreille fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, et qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi l'oreille se prend toujours pour la finesse de la sensation, ou pour le jugement du sens. Dans cette acception, ce mot ne se prend jamais qu'au singulier.

Pour la danse comme pour la musique, il faut avoir de l'oreille. Il n'est cependant pas commun de rencontrer chez les danseurs cette précison d'oreille, talent rare, mais inné, qui caractérise la danse, qui donne de l'esprit et de la valeur aux pas, et qui répand sur tous les mouvemens un sel qui les anime et qui les vivifie. C'est la manière de prendre les temps, qui, en contribuant à la vîtesse, ajoute en quelque sorte à la délicatesse de l'oreille, c'est-à-dire, que tel danseur peut avoir un très-beau tact, et ne le pas rendre sensible aux spectateurs, s'il ne possède l'art de se servir avec aisance des ressorts qui font mouvoir le coude-pied. La danse d'un homme sans oreille n'a ni raisonnement ni expression ; et la musique qui devoit diriger ses mouvemens, fixer ses pas et ses temps, ne sert qu'à déceler son insuffisance et son imperfection. L'étude de la musique peut remédier à ce défaut, et donner à l'organe moins d'insensibilité et plus de justesse.

OREILLES. Un artiste qui veut bien faire une tête n'est pas seulement obligé d'en bien dessiner les contours, il doit en placer, en conformer avec justesse toutes les parties, de manière qu'il en résulte un ensemble agréable. Les oreilles, pour être bien faites, doivent avoir une grandeur médiocre ; un vermeil agréable doit en colorer tous les replis, et principalement ce qui en est le plus relevé. Ælien, en décrivant la beauté d'Aspasie, dit qu'elle avoit les oreilles courtes ; et Martial met au nombre des difformes celles qui sont trop grandes. Augustin Carache considéroit l'oreille comme une des parties du corps la plus difficile à représenter. C'est pour cela même qu'il en modela une de relief plus grande que nature, pour en faire son étude et la pouvoir dessiner de toutes sortes de vues ; et ce fut d'après son modèle qu'on en fit une de plâtre qu'on nommoit l'*orecchione d'Agostino*.

Cette partie de la tête a été, en général, travaillée avec le plus grand soin par les anciens ; de sorte, dit Winckelmann, que par le fragment d'une tête mutilée qui n'offriroit qu'une oreille, on pourroit juger avec certitude de la beauté de la

tête entière ; et dans celles dont le travail paroît douteux, et qui ont été récemment retouchées, l'oreille décide toujours. Au premier cas, une belle oreille en constate la véritable antiquité ; car, en restaurant les statues antiques, les artistes modernes ne se sont pas donné la peine de travailler les oreilles aussi soigneusement que les anciens, le dessin de cette partie du corps humain étant, comme je l'ai déjà dit, un des plus difficiles. Au second cas, le travail de l'oreille servira à apprécier celui du reste de la tête, et à résoudre s'il est du même style ou d'une main étrangère. Il est une forme particulière d'oreilles qu'on trouve à quelques têtes, sur-tout à la plupart de celles d'Hercule. Ces oreilles sont petites, aplaties ou comprimées contre la tête ; et le cartilage, principalement la partie appelée *anthelix*, est gonflée, ce qui rétrécit l'ouverture de l'oreille, dont le bord intérieur est marqué par des traits qui ressemblent à des incisions. La statue d'Hercule de bronze doré, au Capitole, et six autres de marbre, qu'on voyoit, la première au Belvédère, la seconde à la villa Médicis, la troisième au palais Mattei, la quatrième à la villa Borghèse, la cinquième à la villa Ludovisi, et la sixième au jardin du palais Borghèse, ont les oreilles conformées de cette manière. Il y a apparence que quelques-unes des plus belles statues de l'antiquité, qui représentoient des Pancratiastes, et qui étoient des ouvrages de Myron, de Pythagoras et de Léochares, ainsi que le bel Autolycus, ont été caractérisées par des oreilles semblables. On les a remarquées à une statue colossale de Pollux au Capitole, et à une petite figure du même personnage, au palais Farnèse. L'oreille droite du prétendu gladiateur de la villa Borghèse, a cette forme, ce qui avoit échappé, parce que la gauche a été restaurée. La villa Albani possédoit une statue représentant un jeune héros qui a des oreilles semblables. Une des statues des Dioscures au Capitole, lesquels s'étoient rendus célèbres à la lutte, a les oreilles de même espèce.

Il n'est donc pas étonnant de voir ce signe caractéristique aux têtes d'Hercule, regardé comme le fondateur des jeux olympiques, qu'il consacra par des preuves de sa force et de son adresse. Mais toujours, selon Winckelmann, cette forme des oreilles doit avoir été particulière à certains lutteurs, puisque la statue d'un lutteur de marbre noir, qui tient une phiole d'huile à la main, de même qu'une figure en bas-relief d'un autre lutteur, reconnoissable par le *strigil* et la phiole d'huile, qui se trouvent l'une et l'autre à la villa Albani, n'ont pas les oreilles de la forme ci-dessus indiquée. Ces différens exemples sont d'ailleurs confirmés par beaucoup d'autres monumens, et par plusieurs passages de Platon, de Lucien, de Philostrate, de Diogène Laërce.

Il y avoit un autre signe caractéristique auquel, suivant Buonarroti, on reconnoissoit les têtes des divinités ; c'étoient des pendans d'oreilles, ou les oreilles percées à cet effet ; particularité dont cet auteur prétend n'avoir trouvé aucun indice ni sur les figures d'impératrices, ni sur celles d'autres femmes célèbres, soit en marbre, soit sur les médailles et sur les pierres gravées. Mais Winckelmann réfute cette opinion, et cite en preuve contraire des têtes de personnages connus ; Antonia, femme de Drusus, et le buste d'une femme âgée, au cabinet du Capitole, et une Matidia dans la villa Ludovisi, qui tous ont des oreilles percées. Dion rapporte de Macrin, qu'il avoit l'oreille percée, suivant l'usage des Maures, usage d'ailleurs très-ancien et très-com-

mun chez les Orientaux. Cependant une statue de cet empereur, africain d'origine, publiée dans le *Museo Pio-Clementino*, tom. III, pl. 12, ne présente point cette particularité. M. Visconti mentionne comme un monument remarquable en ce genre, la belle tête de Caracalla, à la villa Borghèse, placée sur une statue d'Hercule, et qui a l'oreille droite percée.

J'ai déja eu occasion de parler de la coutume des anciens de consacrer les différentes parties du corps humain. Les oreilles ont été de ce nombre, et Montfaucon, *Supplém. de l'Antiquité expliquée*, tom. II, pl. 32, n° 1, a fait connoître deux oreilles votives, sur lesquelles il a remarqué des traces de dorure. Ce ne peut être en effet qu'un vœu offert, soit pour obtenir guérison de surdité ou de mal d'oreille, soit en action de graces de l'avoir obtenue.

A ce que je viens de dire, j'ajouterai que dans l'antiquité on avoit encore placé le siége de plusieurs vertus et de plusieurs qualités dans quelques parties du corps. Le front et le visage étoient assignés à la Pudeur, la main droite à la Bonne-Foi, les genoux à la Compassion, et l'oreille à la Mémoire. C'étoit donc une formule consacrée de toucher l'oreille de quelqu'un pour l'avertir de quelque chose, ou pour rappeler un fait à son souvenir. C'est pour cela aussi qu'on touchoit le bout de l'oreille à ceux qu'on prenoit à témoin. C'étoit encore une caresse que les enfans faisoient à leurs parens, les amans à leurs maîtresses, de les baiser en leur touchant l'oreille. Nombre de passages des écrivains anciens constatent ces différens usages, que retracent indubitablement plusieurs pierres gravées. Juste-Lipse dit en avoir vu une chez les frères Marc et Guy Laurin, habiles antiquaires, sur laquelle il y avoit une tête qu'une main tenoit par l'oreille (*V.* Main); on y lisoit en grec: *Souviens-toi*. Ræward, Gravina et Heineccius ont, d'après lui, cité cette pierre; mais elle n'a point été publiée. Spon a figuré deux onyx, dont l'une, *Miscellan.*, p. 297, n° 5, représente une main qui tient une oreille; on lit autour en grec: *Souvenez-vous*. L'autre a la même figure; mais on lit, toujours en grec; *Souviens-toi de ta bonne fortune*. Ficoroni, *Gemmæ Litteratæ*, pl. V, n° 12, a publié une sardoine sur laquelle il y a une main dont l'index est réuni au pouce, mais sans tenir une oreille; on doit la supposer: on lit seulement: *Souviens-toi*. Gori a donné la figure d'une pierre semblable, mais la main tient une oreille, et l'inscription grecque, *souviens-toi*, est placée différemment. Le Père Paciaudi a fait connoître une des pierres qui ornoient la mitre conservée dans le trésor de l'église de S. Vital à Ravennes, dont l'évêque se paroit dans les plus augustes cérémonies: une main y tient une oreille; au-dessus est un double ruban qui est contenu par quatre nœuds disposés symmétriquement; on y lit: *Souviens-toi de moi*. Enfin, dans mes *Monumens antiques inédits*, t. II, planche 7, j'ai donné un camée absolument semblable à la pierre publiée par Gori, et dont le général d'Hydrow est propriétaire. Mais il se distingue des autres en ce qu'on y lit en caractères grecs de relief, et très-distinctement tracés: *Souviens-toi de moi, ta belle ame*. Je dirai à cette occasion que les amans envoyoient des présens à leur maîtresse le jour des calendes de chaque mois, ou au jour de leur naissance. Entre ces dons, étoient les pierres avec des inscriptions galantes; quelques-unes portoient le nom de la personne aimée; d'autres, plus discrètes, la désignoient seulement par une expression passionnée, ac-

compagnée d'une acclamation galante : la pierre en question, portant une main qui tient une oreille, est évidemment un souvenir amoureux, constaté d'ailleurs par l'inscription galante. Les autres pierres qui offrent la même allégorie, et sur lesquelles on lit seulement, *souviens-toi*, n'offrent que des abrégés de celle-ci ; mais leur sens est le même. Toutes ces pierres sont donc des gages de tendresse, tels que ceux qu'on appelle aujourd'hui des *sentimens* et des *souvenirs*. Les bijoutiers français font de petites tablettes sur lesquelles on lit en lettres d'or, *souvenir d'amitié*, et quelquefois seulement *souvenir*, ce qui revient à l'expression grecque *souviens-toi*.

Oreillons. *V*. Crossette.

Orfèvre ; artiste fabriquant et marchand tout ensemble, qui a la faculté de vendre, acheter et fabriquer toutes sortes de vaisselles, ouvrages et bijoux d'or et d'argent. Le terme d'orfèvre est dérivé des deux mots latins *auri faber*, fabriquant en or. Les orfèvres se nomment aussi joailliers, bijoutiers. On entend assez communément par orfèvre simple, celui qui ne se mêle que de fabriquer ou vendre de la vaisselle d'argent ; par orfèvre-bijoutier, celui qui vend ou fabrique les bijoux d'or ; et par orfèvre-joaillier, celui qui vend et met en œuvre les diamans, perles, pierres précieuses. L'usage où sont les orfèvres de monter et mettre en œuvre les diamans, leur a fait donner aussi le surnom de *metteur-en-œuvre*. Dès que l'or et l'argent ont été connus, des artistes se sont formés pour employer ces précieux métaux ; mais sans doute on n'en destina d'abord l'usage qu'au service des temples et des dieux, et pour augmenter la splendeur des souverains. On sait que les Grecs et les Romains connurent l'art de l'orfévrerie, quoiqu'il ne reste d'eux aucun ouvrage proprement dit en ce genre. A la renaissance des lettres, cet art négligé comme tant d'autres, parut avec éclat, mais sur-tout en France, sous le règne de François I. *Benvenuto* Cellini, que ce prince accueillit honorablement et employa, se distingua par plusieurs ouvrages qui n'existent plus. Il avoit fait entr'autres un petit vase d'argent, d'un travail exquis, pour madame d'Etampes, maîtresse du roi. Il avoit également exécuté pour l'embellissement de Fontainebleau, un Jupiter en argent, dont la base étoit dorée. D'une main il portoit la foudre, qu'il étoit prêt à lancer, et de l'autre le globe du monde. Il avoit aussi exécuté pour les Médicis, à Florence, une superbe vaisselle. Ce chef-d'œuvre de l'art a été fondu dans la révolution. Je crois aussi que les ciselures et les ornemens du casque et du bouclier, qui font partie des armes de François I, au Cabinet des antiques de la Bibl. imp., sont l'ouvrage de *Cellini*. Caradosso, de Milan, se fit connoître avantageusement sous les papes Léon, Adrien et Clément, pour son talent merveilleux à travailler les mêmes joyaux. Rome vit fleurir au seizième siècle Lautizio, de Pérouse, qui excella dans la manière de faire et d'orner les sceaux ou cachets de toute grandeur, pour les cardinaux et pour les princes. L'orfévrerie se perfectionna principalement en France dans le dix-septième siècle, qui produisit entr'autres les Germains et les Bellins, etc. dont les noms passeront à la postérité. Les artistes célèbres qui les ont remplacés, sont Auguste, qui vient d'exécuter le beau service de vermeil à l'occasion du sacre, et qui a fait plusieurs ouvrages d'un style agréable ; les Roettiers, et quelques autres, qui n'ont atteint ce haut degré de perfection que par le secours et la réunion d'une infinité de connoissances. Il

leur a fallu d'abord savoir dessiner et modeler, joindre à ces premières études celles de l'architecture et de la perspective, pour réussir à donner à leurs ouvrages et de belles formes et de justes proportions. C'est ainsi qu'on a vu sortir de leurs mains ces productions savantes qui ont embelli leur patrie, orné les cours étrangères, consacré la réputation de l'orfévrerie de Paris, et décidé sa supériorité sur toutes celles de l'univers, supériorité qu'elle conserve encore aujourd'hui. Aux connoissances dont nous venons de parler, et qui eussent suffi pour faire un bon sculpteur, ils en ont réuni d'autres, comme celles de savoir ciseler, graver, rétraindre, etc., toutes opérations mécaniques, mais nécessaires pour ces brillantes exécutions où se développe tout le goût de l'artiste, comme son génie se déploie dans la composition. La préparation de l'or et de l'argent n'a pas même été pour eux un objet indifférent : la métallurgie et la docimasie sont donc des sciences dont il convient qu'un orfèvre soit instruit. C'est la réunion de ces différentes études qui firent les grands hommes dans l'art de l'orfévrerie. On consultera sur cet art, *Trattato intorno alle otto principali arti dell' orificeria, composito da Benv.* Cellini ; in Firenza, 1568, in-4°. — *J.* Giardinii, *Promptuarium artis argentariæ ad invenienda et conficienda cujuscumque generis vasa ;* Romæ, 1750, 2 vol. in-fol. — *Notice historique sur la manière de travailler l'or et l'argent dans les temps les plus anciens*, en allemand ; Berlin, 1758, in-4°.

Orfévrerie ; l'art de l'Orfèvre. *Voyez* ce mot.

Orfroi. *V.* Dalmatique.

Organique ; c'étoit, chez les Grecs, cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les diverses espèces d'instrumens, et cette partie avoit ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les tables de Bacchius et d'Alypius.

Organiser le chant ; dans le commencement de l'invention du contre-point, c'étoit insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson ; de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes, *ut, re, si, ut,* l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut, re, re, ut.* Les exemples cités par l'abbé Le Beuf, et par d'autres, donnent à croire que l'organisation ne se pratiquoit guère que sur la note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'organisoit presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié, les chantres qui organisoient ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres. A l'égard de l'organum triplum ou quadruplum, qui s'appeloit aussi *triplum* ou *quadruplum* seulement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties organisantes, entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

Organiser signifie encore, parmi les organistes, unir un petit orgue à un clavecin ou à quelqu'autre instrument semblable, à une épinette, par exemple ; en sorte qu'en abaissant les touches de cet instrument, on fasse jouer l'orgue en même temps.

Organo ; les Italiens se servent ordinairement de ce mot pour marquer la basse continue chiffrée, parce que l'orgue est l'instrument sur lequel ils jouent ordinairement la basse continue avec tous ses chiffres ou accompagnemens.

Organo-Piccilio, petit orgue ; c'est ce qu'on appelle autrement *positif.*

Orgue. Instrument de musique à vent, le plus beau par sa variété, par son étendue et par l'éclat de ses sons. Cet instrument est composé

d'un grand nombre de tuyaux qui se partagent en plusieurs jeux, et on en joue au moyen d'un clavier. L'orgue semble consacré d'une manière particulière à l'office divin. Il y a, dans sa composition, une infinité de parties curieuses dont la description détaillée seroit trop longue; il suffit de s'arrêter à ce qu'il y a de principal. Le *clavier* ordinaire, tant des grandes orgues que des cabinets, dont on use dans les chambres particulières, ont un double rang de touches, et est composé de treize marches sur chaque octave; il ne diffère point du clavier de l'épinette, ou du clavecin. Ce qu'on nomme le *secret* dans l'orgue, est un coffre exactement fermé par une peau de mouton, lequel est destiné à recevoir le vent pour le distribuer dans les tuyaux. L'intérieur du coffre est couvert de petits morceaux de bois qu'on appelle *soupapes*. Les soupapes bouchent les tuyaux, et ne laissent de passage au vent, que lorsque les touches qui y répondent les font baisser. On appelle *sommier* l'ais qui porte les pieds des tuyaux, lesquels s'appuient dessus en entrant un peu dans les trous dont il est percé, selon la grosseur de chaque pied. On donne le nom de *tamis* à un autre ais qui sert uniquement à maintenir les tuyaux droits et fermes dans leurs places. Le vent qu'on fait passer dans les tuyaux, vient de plusieurs soufflets dont le nombre est indéterminé.

Les *regîtres* sont des espèces de clefs ou tringles, qui servent à boucher et à déboucher les trous des rainures où communiquent certains tuyaux, et par-là le musicien augmente ou diminue le nombre des jeux. Il faut entendre par *jeux*, certains tuyaux qui produisent des sons d'une nature différente. On peut donner aux tuyaux, tant ouverts que bouchés, une infinité de figures variées. On les fait, pour l'ordinaire, de laiton, ou d'étain, ou de plomb, ou de bois; ces derniers sont carrés, quoiqu'on pût les construire en forme de cylindre.

Il y a des tuyaux dans lesquels on place des anches, et auxquels on met de petits ressorts pour monter ou baisser le ton, selon qu'il est besoin. Les jeux de l'orgue se divisent en simples et en composés. Toutes les orgues ne renferment point la même quantité de jeux. Cela dépend de la grandeur et de l'étendue qu'on veut leur donner. Les noms des jeux simples sont: la *montre*, les deux *bourdons*, le *prestant*, la *doublette*, le *flageolet*, les *nazardes*, les *flûtes*, la *tierce*, la *fourniture*, les *cymbales*, le *cornet*, le *larigot*, la *trompette*, le *clairon*, le *krummhorn*, la *voix humaine*, la *pédale*, la *flûte en pédale*, etc. L'union de plusieurs de ces jeux, fait les composés, dont le principal se nomme le plein jeu.

On appelle *positif*, le petit orgue que l'on met ordinairement au bas du grand. Ce qu'on nomme le *tremblant*, n'est pas un jeu particulier, ce n'est autre chose qu'un ais mobile que l'on attache dans le porte-vent; on le lève, lorsque les tuyaux ne doivent pas produire un son tremblant, et on l'abaisse, quand on veut qu'il fasse trembler le vent. L'étendue de l'orgue est ordinairement de quatre octaves.

L'orgue est un des instrumens les plus importans; son invention et son usage assez généralement répandus, ont contribué beaucoup à donner insensiblement une direction nouvelle à toute la musique. Dans l'origine le mot *organum*, d'où est dérivé le mot *orgue*, avoit une acception très-étendue, et désignoit tout instrument qui servoit à une opération quelconque. Peu à peu on l'appliqua à désigner exclusivement tous les instrumens de musique; plus tard encore il fut ré-

servé aux instrumens à vent, et enfin on ne désigna par le mot *orgue, organum*, que le magnifique instrument qui porte aujourd'hui ce nom. La flûte de Pan ou la Syrinx a sans doute donné la première idée de l'orgue. On n'a pas pu être long-temps sans observer qu'on n'avoit d'autres moyens que la bouche pour faire produire des sons à la flûte. On avoit sans doute aussi remarqué que l'air pouvoit être renfermé dans des cavités bien closes, et distribué ensuite à volonté au moyen d'ouvertures plus ou moins grandes. On appliqua ce moyen aux tuyaux réunis de la syrinx, ou bien à une flûte simple, et on obtint une espèce de cornemuse. En poursuivant cette invention, on ne pouvoit pas manquer d'obtenir un instrument qui devoit fort ressembler à nos orgues. Au lieu d'une outre de cuir on se servoit d'une caisse en bois pour y renfermer le vent; au-dessus de cette caisse on plaçoit les tuyaux dont on fermoit l'ouverture par des soupapes qu'on pouvoit ouvrir et fermer à volonté, pour pouvoir produire l'embouchure de tel tuyau qu'on desiroit. Les descriptions que les auteurs nous ont laissées des différens instrumens de musique des anciens, et les représentations qu'on en voit sur plusieurs monumens, prouvent qu'on s'est occupé de ces essais à différentes époques. Pendant bien long-temps on a constamment cherché le meilleur moyen d'introduire l'air dans les tuyaux de l'instrument que nous appelons orgue. On y a employé la chute de l'eau, des pompes, la vapeur de l'eau bouillante, des soufflets de différentes espèces, etc. Dans la plupart des essais de ce genre, l'eau étoit la cause du mouvement par lequel le vent étoit produit. Enfin on s'est arrêté aux soufflets à vent, et on les a mis en mouvement, soit par l'eau, soit à bras d'hommes. L'application de ces divers moyens a fait qu'on a distingué deux sortes d'orgues, l'orgue à eau fut appelé *hydraulique*, celui à vent, *pneumatique*, quoique dans le fond il n'y eût pas de différence pour l'objet principal. Ce n'est jamais qu'au moyen de l'air que les tuyaux peuvent produire un son. Que l'air soit introduit dans les tuyaux au moyen de l'eau, ou par les hommes ou par quelque machine, cela revient au même, et toute la différence se réduit à ce que parmi ces moyens, il y en a quelques-uns qui sont plus faciles à employer que les autres. Cela, et les différens sens du mot *organum*, a causé beaucoup de confusion dans l'histoire de cet instrument important. Lorsqu'un auteur parloit d'un *organum*, on croyoit souvent qu'il s'agissoit d'un orgue veritable, tandis qu'il n'avoit été question que d'un autre instrument de musique. Il en étoit de même lorsqu'il étoit question de la différence entre l'orgue hydraulique et l'orgue pneumatique. Le plus souvent on confondoit ces deux objets, et en général on ne savoit guère quelle idée s'en faire. C'est ce qui a jeté beaucoup d'obscurité sur différens passages des auteurs anciens, qui ont rapport à cet instrument. D'après quelques-uns on croiroit que les Hébreux, les Grecs, les Romains, ont connu l'orgue dans toute sa perfection; on trouve en effet assez de preuves qu'ils avoient un instrument avec des tuyaux, mais il est évident que cet instrument différoit infiniment de nos orgues. Cette différence paroît avoir été présentée le mieux par un religieux de la Congrégation de S. Maur, Dom Martin, dans la Préface de l'ouvrage intitulé: *Explications de divers monumens singuliers, qui ont rapport à la religion;* il y dit à la page viij: « En effet l'hydraule étoit en petit ce que les orgues sont en grand: aussi est-ce de-là que

vient le nom qu'elles portent ; car on trouve que les auteurs, tant grecs que latins, ne parlent guère de l'hydraule sans le désigner par le nom général et indéfini d'*organum ;* je vois même qu'ils en ont connu rarement la structure ; c'est pourquoi je voudrois bien savoir, si, avec les *Clésibius* de nos jours on pourroit d'abord suivre les progrès que l'hydraule a faits jusqu'à l'orgue, et ensuite descendant de l'orgue jusqu'à l'hydraule expliquer le mécanisme de cet instrument. Il paroît prouvé que les orgues hydrauliques étoient en petit, ce que les orgues pneumatiques sont en grand. Athénée, dans le chapitre où il traite des instrumens de musique, parle aussi de l'orgue hydraulique, et d'une manière qui prouve qu'il étoit assez petit pour qu'on ait pû le transporter d'un endroit à l'autre, comme les orgues de nos savoyards. Le même passage nous apprend qu'on en étoit ravi alors comme le peuple s'extasie, lorsque dans une foire il entend inopinément un instrument de ce genre. *Voy.* Clepsydre, Hydraulos.

La plus ancienne notice d'un instrument de quelqu'étendue auquel étoient adaptés des soufflets, et selon l'opinion de quelques-uns, des touches, se trouve dans l'Anthologie, et a été rapportée d'abord par Du Cange dans son *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, au mot *Organum*, et depuis par plusieurs autres auteurs. C'est la description d'un orgue qu'on dit avoir été possédé par Julien l'apostat, qui a vécu au quatrième siècle. Du Cange en conclut que l'orgue de Julien n'étoit pas un orgue hydraulique, mais qu'il avoit beaucoup de ressemblance avec les orgues pneumatiques modernes. Cependant l'outre de cuir qui y étoit adaptée n'étoit pas un soufflet à vent, et ce que celui qui jouoit de l'instrument touchoit de ses doigts, pour donner l'entrée au vent dans les tuyaux, n'étoit pas probablement des touches comme nous en avons à nos orgues. La description que Cassiodore a donnée d'un orgue dans son explication du cent cinquantième pseaume, est encore plutôt applicable à un petit orgue hydraulique qu'à nos orgues modernes. La barbarie qui se répandit parmi les peuples de l'Europe, après les temps de Cassiodore, a causé la perte, non-seulement de beaucoup d'arts et de connoissances, mais aussi de beaucoup d'ouvrages de l'art, et il paroît que l'orgue tel qu'il étoit alors, a eu également ce sort. Ce que plusieurs auteurs ont avancé sur l'usage ancien de l'orgue dans les églises chrétiennes n'est pas établi sur des preuves assez solides. C'est ainsi que lorsque Platina, dans sa vie des Papes, avance que Vitalien I avoit ordonné de faire accompagner par l'orgue les chants dans l'église, il paroît que ce mot orgue ou *organum* doit plutôt s'entendre d'autres instrumens. A cette époque il ne paroît pas que dans les pays de l'Occident il y avoit un orgue proprement dit. La première indication qu'on trouve ensuite d'un orgue, date du huitième siècle ; vers ce temps, dit-on, l'empereur grec Constantin Copronymus envoya en présent un orgue à Pepin, roi de France. Eginhard dans ses *Annales* du roi Pepin, parle à l'année 757 de ce fait, mais il emploie le mot *organa*, et par conséquent au pluriel, de sorte qu'on peut très-bien penser qu'il est question dans ce passage, non d'un orgue, mais de différens instrumens de musique, et que les auteurs suivans, tels que Marianus Scotus, Lambert d'Aschaffembourg et Aventinus, se sont trompés lorsqu'ils ont avancés que c'étoit un véritable orgue. La description sur-tout que le dernier de ces auteurs en donne, prouve qu'il avoit en vue un orgue

tel qu'on en avoit déjà de son temps, avec des soufflets, le pédale, etc. Sous le règne de Charlemagne, il est encore question d'orgues apportées de la Grèce dans les contrées occidentales de l'Europe. D'après la description pompeuse que le moine de S. Galles, dans le second livre de son ouvrage sur les *Exploits militaires de Charlemagne*, donne de cet instrument, on croiroit qu'il étoit en effet de quelqu'importance; mais s'il avoit été aussi compliqué que cet historien veut le faire accroire, on peut penser que les artistes de Charlemagne n'auroient pas réussi aussi facilement à l'imiter, seulement après l'avoir regardé très-superficiellement. Si du reste le moine de S. Galles nous avoit dit ce que cet orgue est devenu, combien de temps il a existé, par quel accident il a été perdu ou détruit, il lui seroit peut-être échappé quelqu'expression qui nous auroit donné des éclaircissemens à ce sujet. *Walafrid* STRABO donne une description non moins emphatique de l'orgue, qui dans le neuvième siècle doit avoir existé dans une église à Aix-la-Chapelle. La douceur des sons de cet orgue fut même, selon lui, la cause de la mort d'une femme. Peut-être que c'est le même orgue que Charlemagne fit exécuter par ses artistes vers l'an 812, d'après celui que les ambassadeurs grecs avoient apporté. Il paroît que cet orgue des Grecs n'étoit pas destiné pour servir de présent à l'empereur, mais qu'ils l'employoient pour leur service divin. Pour avoir pu le transporter aussi facilement de Constantinople à Aix-la-Chapelle, l'exposer dans cette ville avec d'autres objets curieux, et le faire entendre de suite, il faut qu'il ait été très-petit. Si l'on vouloit démonter le plus petit de nos orgues, et le transporter aussi loin qu'il y a de Constantinople à Aix-la-Chapelle, il faudroit au moins plusieurs mois pour le remonter et pour en jouer. Dans les chevaliers du Cygne, madame de Genlis a su profiter d'une manière très-judicieuse des différens détails que nous ont donnés les auteurs de ces temps, pour parler de l'origine de l'orgue.

Après les temps de Charlemagne, on trouve qu'il est fait mention de l'orgue, pour la première fois, dans les *Annales de Louis-le-Débonnaire*, par EGINHARD, à l'année 826. Un Presbyter nommé Georgius, arriva de Venise chez Louis-le-Débonnaire, et se vanta de savoir faire des orgues. L'empereur l'envoya à Aix-la-Chapelle, et donna ordre de lui fournir tout ce dont il pourroit avoir besoin pour construire un orgue. Nigellus, historien du commencement du neuvième siècle, qui a décrit la vie et les actions de Louis-le-Débonnaire, dans un poëme élégiaque imprimé dans les *Scriptores italici de Muratori*, parle aussi de cet orgue. Dom BEDOS DE CELLES, dans son *Art du facteur d'orgues*, dit que c'étoit un orgue hydraulique, d'après un autre passage d'Eginhard dans lequel il est désigné par le mot *hydraula;* Eginhard ajoute dans ce dernier passage qu'on ne l'employoit que dans le palais de l'empereur; il différoit donc de celui dont parle *Walafrid* STRABON, et qu'il dit expressément avoir été dans une *église* d'Aix-la-Chapelle. Dom Bedos de Celles pense que celui-ci fut le premier orgue qui avoit des soufflets, et pour lequel on n'employoit pas l'eau. On conçoit en effet très-facilement que l'emploi de l'eau devoit avoir ses inconvéniens dans une église, et que probablement c'étoit là une des principales raisons qui auront empêché de se servir plutôt de l'orgue dans les églises. Au surplus l'emploi de l'eau devoit être très-pernicieux à la

structure de l'orgue, à cause de l'humidité continuelle qu'elle devoit y entretenir.

Dans la seconde moitié du neuvième siècle, les Allemands avoient déjà des orgues, et savoient les construire et en jouer sans qu'on puisse dire d'où leur est venu cet art. ZARLINO, dans ses *Supplimenti musicali*, liv. VIII, p. 290, après avoir traité des orgues des anciens, dit que quelques auteurs pensent que l'orgue pneumatique avoit été d'abord en usage dans la Grèce, que de là il avoit passé dans la Hongrie, et ensuite en Allemagne, et nommément en Bavière. Ils prétendent, continue Zarlino, en avoir vu un, entr'autres dans la cathédrale de Munich, dont les tuyaux étoient tous de buis, d'une seule pièce, de la grandeur de nos tuyaux d'orgues en métal, et de forme cylindrique comme eux. Ils pensent que cet orgue étoit le plus ancien, non-seulement de la Bavière, mais de toute la terre, relativement à sa grandeur et à sa structure. Il est vrai que par ce passage on ne détermine pas le temps dans lequel on prétend avoir vu cet orgue à Munich; mais si vers la fin du neuvième siècle, ainsi qu'on en a des témoignages certains, cette même contrée de l'Allemagne pouvoit déjà envoyer en Italie des orgues, des facteurs d'orgues et des organistes, il est naturel de supposer que depuis un certain nombre d'années l'art de faire des orgues et celui d'en jouer devoient y être connus. Dans le cinquième livre des *Miscellanea* de BALUZE, il y a une lettre du pape Jean VIII à Hannon de Frisingue, en Bavière, pour le prier de lui envoyer en Italie un bon orgue avec un habile artiste en état de le réparer et d'en jouer. Dom Bedos de Celles pense que George de Venise, qui, sous Louis-le-Débonnaire, fit l'orgue d'Aix-la-Chapelle, aura formé des élèves, par lesquels l'art de construire des orgues aura été répandu dans plusieurs contrées de l'Allemagne; et il n'attribue qu'à cette circonstance le fait que ce pays pouvoit déjà envoyer trente à quarante ans après la mort de Louis, des facteurs d'orgues et des organistes dans d'autres pays. Ce même auteur, cependant, a pensé que c'étoit un orgue hydraulique, ainsi que nous l'avons dit plus haut, et ici il s'agit d'orgues pneumatiques. Du reste, il n'y a pas de doute que les orgues pneumatiques n'aient existé plutôt qu'on ne le pense communément. Elles n'avoient que peu d'étendue, peu de tuyaux, et peut-être même un seul regître, et probablement elles ressembloient beaucoup à ces petits corps d'orgues oubliés aujourd'hui, et dont on se servit long-temps dans les églises et les écoles, sous les noms de *régale*, de *positif* et de *portatif*. Au surplus, si les tuyaux de l'orgue, à Munich, dont il a été question, étoient de buis et d'un seul morceau, il faut qu'il n'ait pas été très-considérable.

Mersenne donne aux petites orgues pneumatiques ou aux positifs, une antiquité plus reculée. Il rapporte, dans le sixième livre de son *Harmonie universelle*, à la p. 387, que le célèbre Naudé lui avoit envoyé la figure d'un petit positif ou cabinet d'orgues qui se trouvoit dans les jardins de la Villa Mattei, à Rome, et dont le soufflet ressembloit à ceux dont nous nous servons pour souffler le feu. Un homme placé derrière l'instrument est occupé à introduire du vent au moyen de ce soufflet, et le clavier est touché par une femme assise devant l'orgue. Mersenne n'en a pas donné le dessin, mais on l'a trouvé parmi les papiers de HAYM, le rédacteur du *Tesoro britannico delle medaglie antiche*, et HAWKINS l'a fait graver à la page 403 de son *Histoire de la musique*. On voit aussi une

espèce d'orgue sur plusieurs contorniates. Les petites orgues pneumatiques étoient donc connues bien long-temps avant le temps dans lequel on place ordinairement leur invention, et c'est même dans la nature des choses qu'elles devoient être plutôt connues que les orgues hydrauliques. L'emploi de l'eau paroît en quelque sorte une aberration, par laquelle l'invention qu'on avoit faite, fut, pendant plusieurs siècles, empêchée d'être perfectionnée. On croyoit avoir trouvé quelque chose de nouveau et de mieux, et l'on fit plus mal, de sorte qu'on se vit enfin obligé de retourner à la première invention pour tâcher de la perfectionner et de l'étendre ; et peu à peu les améliorations de l'orgue pneumatique firent oublier l'orgue hydraulique : comme cependant ces améliorations n'étoient pas également bien connues par-tout, il y avoit aussi des contrées où l'ancien orgue continuoit à être en usage. C'est ainsi que dans le neuvième siècle, AURÉLIEN, dans sa *Musica disciplina*, ne parle encore que d'orgues hydrauliques. Les orgues que Gerbert, devenu pape sous le nom de Silvestre II, fit exécuter vers la fin du dixième siècle, étoient, selon le témoignage de Guillaume de Malmesbury, des orgues hydrauliques. Pendant qu'en Allemagne, en France et en Italie, les orgues étoient à la vérité très-estimées, mais peu perfectionnées, l'Angleterre avoit déjà des orgues d'une étendue étonnante, et qui paroissent avoir surpassé toutes celles des pays cités. WOLSTAN, religieux Bénédictin de Winchester, et chanteur ou chorage de son couvent, donne, dans la *Vie de Swithunus*, la description d'un orgue qu'Elfeg, évêque de Winchester, avoit fait faire en 951 pour cette église. Selon cette description, cet orgue étoit plus grand que toutes les orgues connues jusqu'alors. Il avoit douze soufflets en haut et quatorze en bas, et il falloit soixante-dix hommes robustes pour les mettre en jeu. L'orgue étoit joué par deux organistes, dont chacun, selon l'expression de Wolstan, dirigeoit son alphabet particulier. Par les vingt-six soufflets, le vent étoit introduit dans une grande caisse, d'où il se distribuoit par quatre cents trous dans autant de tuyaux. Cette description remarquable se trouve dans les *Acta Sanctorum ord. S. Benedict.*, publiés par MABILLON, tom. VII, pag. 617. Quelque grandeur qu'ait eue cet orgue, il n'avoit qu'une étendue de dix tons, car pour chaque ton il y avoit quarante tuyaux ; le vent produit par les vingt-six soufflets, qui exigeoient toutes les forces de soixante-dix hommes robustes, ne devoit pas être fort modéré ; de sorte que, d'après cela, on peut penser qu'un orgue pareil devoit mugir extrêmement et se faire entendre à une grande distance. Dans l'ouvrage cité, Mabillon donne encore, à la page 734, la description d'un autre orgue qui appartient au même temps. Un certain comte Elwin pria saint Oswald, archevêque d'York, d'inaugurer l'église du couvent de Ramsey, dans laquelle il avoit fait placer un orgue. Les tuyaux étoient de cuivre, et avoient coûté 30 livres sterlings. Ils étoient placés dans des trous au-dessus d'une caisse, et assez rapprochés ; on se servoit de soufflets pour y introduire le vent, et leur son est décrit comme mélodieux et assez fort pour être entendu à une distance considérable. Malgré les imperfections de ces orgues, elles causoient par-tout le plus grand étonnement, et bientôt chaque église voulut posséder un moyen aussi efficace pour attirer des auditeurs. Voilà pourquoi, à compter du dixième siècle, on trouve que les orgues se multiplient non-seulement dans les

églises cathédrales des siéges épiscopaux, mais aussi dans beaucoup d'églises de couvens.

Dans ces anciennes orgues, le nombre des tons devoit en tout cas être fort borné. Dix à quinze tons étoient à-peu-près toute leur étendue; et pour exécuter le plain-chant, il n'en falloit pas en effet un plus grand nombre. Du reste, on n'avoit encore aucune idée de la véritable harmonie, pour qu'on ait eu besoin d'un plus grand nombre de tons. Il n'est pas vraisemblable, mais il est même prouvé, que les différens tuyaux des anciennes orgues qu'on faisoit sonner par la même touche, n'étoient pas accordés uniquement à l'unisson, mais aussi par quintes, par octaves, et même par quartes. C'est aussi ce qui explique le ton aigre et fort des anciennes orgues. Cette manière d'accorder les orgues de sorte que chaque touche donnoit un accord au moins d'une quinte et d'une octave, suggéra l'idée d'imiter aussi dans le chant cette réunion de différentes voix, et cet accord reçut aussi le nom d'*organum* : on avoit un *organum triplum* et *quadruplum*, selon que le mélange des voix chantantes étoit triple ou quadruple. Chaque voix étoit à considérer comme un tuyau de l'orgue; et dans le nécrologe d'une ancienne église de Paris, on a déterminé combien on payeroit à chaque chanteur qui représenteroit un des tuyaux de l'orgue dans ce chant mêlé.

Les touches des orgues étoient, dans les plus anciens temps, très-grossièrement travaillées, et d'une dimension considérable. Le clavier de l'ancien orgue de la cathédrale d'Halberstadt n'avoit que neuf touches, et cependant il étoit large de trente-six pouces. L'ancien orgue de la cathédrale de Magdebourg avoit un clavier de seize touches; elles étoient carrées, et chacune avoit trois pouces de largeur, de sorte que ces seize touches avoient une largeur de quarante-huit pouces, et occupoient par conséquent plus d'espace que nos claviers de cinq octaves et demie, ou de quarante touches. Dom Bedos de Celles, dans son *Facteur d'orgues*, parle même d'anciennes orgues dont les touches avoient cinq et jusqu'à six pouces de largeur. La manière de jouer de ces orgues étoit conforme à ces touches grossières. Un seul doigt n'étoit pas suffisant pour les baisser; il falloit les frapper de toute la force du poing, à-peu-près comme certains carrillons qui sont encore en usage dans plusieurs villes, et sur lesquels le carrillonneur ne peut jouer un air qu'avec la plus grande fatigue. Il paroît que les anciens organistes n'avoient pas moins de peine à jouer de ces orgues grossières.

Les soufflets des orgues n'étoient pas plus perfectionnés que les orgues mêmes. Nous avons déjà parlé des soixante-dix hommes robustes qu'il falloit pour mettre en mouvement les vingt-six soufflets de l'orgue de Winchester. Le grand orgue de la cathédrale d'Halberstadt avoit vingt, et celui de Magdebourg vingt-quatre petits soufflets, à-peu-près comme ceux de nos maréchaux ferrant; ils n'étoient pas encore garnis d'un poids pour leur faire souffler une quantité uniforme de vent : l'intensité du vent ne dépendoit donc que de la force de celui qui abaissoit et relevoit les soufflets. D'après cela, on peut juger que cette manière devoit être très-fatigante, et que le vent qui en étoit produit devoit nécessairement être très-inégal, parce que les hommes sont d'un poids différent, et que l'égalité du vent produit par les soufflets, dépend de l'égalité du poids qui sert à les faire baisser. La manière de les faire baisser étoit aussi très-singulière. Au-dessus de chaque soufflet

étoit fixé un soulier en bois; les hommes qui faisoient aller les soufflets s'accrochoient par les mains à une barre transversale, et chacun plaçant un de ses pieds dans un de ces souliers de bois, faisoit, d'un pied, baisser un soufflet, en même temps que de l'autre il relevoit l'autre soufflet. Pour faire aller vingt soufflets, il falloit donc dix hommes; pour vingt-quatre soufflets, douze hommes, etc. Prætorius a fait figurer cette disposition de soufflets. *Voy.* la vingt-sixième planche de son *Organographie*. Il est facile de concevoir que de cette manière l'orgue ne pouvoit jamais être bien accordé, parce que les coups de vent étoient trop considérables et trop inégaux. Les tuyaux des orgues étoient ordinairement faits de cuivre, et on peut croire qu'ils étoient très-grossièrement travaillés; de sorte que les sons qu'ils produisoient étoient extrêmement aigres et criards; à cause du défaut de registres, chaque touche faisoit toutes les fois résonner tous les tuyaux qui y correspondoient, au lieu qu'aujourd'hui nos registres servent à boucher et à faire taire certains tuyaux; qu'on ajoute à cela le bruit que devoient produire ces nombreux soufflets, et on concevra aisément pourquoi l'introduction d'un pareil instrument dans les églises a éprouvé tant de difficultés. Ealred, auteur anglais de la première moitié du douzième siècle, dit que ces orgues faisoient un fracas semblable à celui du tonnerre, et qui ne pouvoit guère être favorable au recueillement des fidèles : du reste, ce qu'on vient de rapporter sur la construction des anciennes orgues, fait concevoir que ce qu'il en dit n'est pas exagéré. S'il avoit connu nos orgues, il en auroit certainement parlé tout autrement. Prætorius, dans son *Organographie*, et Matheson, deux auteurs qui sont juges compétens en pareille matière, ne portent pas un jugement plus favorable sur ces anciennes orgues. Ce n'étoit pas seulement l'imperfection de cet instrument qui s'opposoit à son introduction dans les églises; car la construction des églises et des temples même avoit trouvé encore plus de difficultés dans les premiers temps du christianisme, que l'introduction des orgues. Origènes, dans le huitième livre de son ouvrage contre Celsus, dit expressément : « nous autres chrétiens croyons qu'on ne doit pas adorer Dieu dans des temples visibles et inanimés ». Dans les premiers temps on vouloit rendre le culte divin aussi simple que possible pour se distinguer des juifs et des païens. Vers le milieu du treizième siècle, saint Thomas d'Aquin tient encore à-peu-près le même langage : « Notre église, dit-il, n'admet pas des instrumens de musique, tels que la cithare, le psaltérion, etc., pour célébrer la gloire de Dieu, afin que nous n'ayons pas l'air de *judaïser* ou de ressembler aux juifs ». Le nombre des personnes d'un sentiment plus modéré étoit cependant plus grand; ceux-ci favorisèrent l'introduction des orgues et des autres instrumens dans l'église, dès qu'ils s'apperçurent que leur emploi, bien loin de nuire au but principal du culte, lui étoit au contraire favorable. D'autres, tels que *Baldricus*, évêque de Dol en Bretagne dans le onzième siècle, regardoient l'introduction de l'orgue comme indifférente. Malgré toutes les contradictions, les orgues et même d'autres instrumens furent bientôt admis non-seulement dans toutes les grandes églises, mais encore dans celles des couvens et des petites villes. Les historiens de ce temps font l'éloge de plusieurs moines qui se sont distingués dans l'art de jouer de l'orgue, et en général, par leurs talens en musique. Pendant fort long-

temps ces orgues ne servoient que dans les grandes fêtes, dans les occasions solemnelles, et non pas habituellement pendant la célébration de tout l'office. Dans le cinquième tome des *Annales des Bénédictins*, de MABILLON, on trouve à la page 505 la notice d'un orgue de l'abbaye de Fécamp, et il est dit expressément qu'on ne s'en servoit que dans de certains temps. Par la suite on les introduisit aussi dans les couvens des religieuses. LE BEUF, à la p. 112 de son *Etat des sciences en France depuis le roi Robert*, etc., dit qu'alors les laïcs de distinction avoient la coutume de faire présent aux couvens de religieuses de pareilles orgues, qui, selon toute apparence, avoient un très-petit volume.

Le quinzième siècle, un des plus importans dans l'histoire de la civilisation de l'Europe, eut une influence très-marquée et très-heureuse sur la musique comme sur tous les arts et toutes les sciences. L'introduction générale de la musique figurée produisit aussi des améliorations sensibles, et amena un plus grand usage des différens instrumens, et sur-tout de l'orgue. Pendant bien des siècles, cet instrument imposant et solemnel avoit été très-imparfait, et s'étoit peu répandu. Lorsque le nouveau genre de musique fut peu à peu introduit, il fallut aussi appliquer l'orgue à un tout autre usage que celui auquel il avoit servi jusqu'alors; c'est ce qui donna lieu à différentes améliorations: on trouva le moyen de lui donner plus d'étendue, et il fut admis dans un plus grand nombre d'églises. Avant le quinzième siècle, l'usage des différens registres étoit très-peu connu. On ignoroit donc les moyens qu'on peut employer pour diminuer ou renforcer les sons de l'orgue, et il falloit toujours laisser crier les tuyaux de la même manière. Ce fut vers cette époque qu'on commença à séparer les différens registres l'un de l'autre, et à faire imiter à chacun le son d'un instrument particulier. Les Allemands ont été les inventeurs de plusieurs jeux d'anches, tels que le krummhorn, le hautbois, le basson. On connoissoit aussi le registre des trompettes et de la voix humaine, ainsi que le tremblant.

En augmentant et en séparant les registres et les voix, il fallut aussi donner plus d'étendue au clavier de l'orgue. Auparavant on n'avoit eu que l'échelle diatonique, et à peine quelques octaves; on inséra alors dans le clavier les tons chromatiques, et on augmenta le nombre des octaves. Dom Bedos de Celles pense qu'on avoit déjà commencé au treizième siècle à placer ces tons chromatiques dans le clavier de l'orgue de l'église de S. Salvator à Venise. On prétend que ce premier clavier chromatique avoit une étendue de deux octaves. L'invention du clavier de la pédale, due à un Allemand nommé *Bernhard*, contribua beaucoup à perfectionner l'orgue. Ce Bernhard vivoit à Venise, et son invention date à-peu-près de l'an 1470. SABELLICUS en parle dans le second volume de ses œuvres, *Ennead.* IX, *lib.* 8. Pour le siècle d'alors, ces améliorations étoient sans doute très-considérables; mais il s'en falloit beaucoup que l'orgue ait été parfait. La construction des soufflets, et la mesure exacte et convenable du vent sont d'une telle importance, qu'on ne peut pas imaginer sans cela un bon orgue. Pour arriver à ce point de perfection, il fallut d'abord inventer l'anemomètre pour mesurer avec exactitude la quantité de vent qu'on donnoit à chaque registre. Cette invention ne fut faite que dans le dix-septième siècle par un facteur d'orgue allemand, nommé *Chrétien Fœrner*, à Wettin sur la Saale. En

1684 il publia sur ce sujet un ouvrage particulier.

On auroit pu croire que l'exemple de la chapelle du pape, dans laquelle l'orgue n'a jamais été admis, auroit été nuisible à l'introduction des orgues dans les églises. Plusieurs de celles d'Italie et de France, celles encore des Chartreux, avoient proscrit l'emploi de l'orgue; malgré cela on sentoit trop bien l'utilité de cet instrument pour soutenir et accompagner le chant d'un concours nombreux de peuple dans les églises, et on l'adopta assez généralement. En Allemagne, surtout, les orgues se répandoient assez promptement. En 1412 il y avoit à Nœrdlingue deux organistes salariés; et à la même époque on y construisit un nouvel orgue dans le couvent des Carmes-déchaussés. En 1466, un certain *Etienne* Castendorfer, de Breslaw, y construisit encore un troisième orgue. Quelques autres villes considérables de l'Allemagne méridionale songèrent un peu plus tard à établir des orgues dans les églises. Le premier orgue fut placé à Nuremberg en 1443, et à Augsbourg en 1490. Toutes ces orgues n'avoient pas encore de pédales, mais elles ne manquoient pas de tuyaux très-volumineux. Selon les chroniques anciennes, il y avoit également des orgues dans différentes villes de l'Allemagne septentrionale, mais elles n'avoient pas encore de pédales, et ne pouvoient servir qu'à jouer lentement le plain-chant. Ce ne fut que depuis l'invention des pédales que les améliorations de l'orgue devinrent importantes. Cette invention paroît avoir été connue de bonne heure en Allemagne. Il y avoit déjà en 1475, dans l'église des Carmes-déchaussés, à Nuremberg, un orgue avec un clavier ordinaire et des pédales, qui fut construit par le fils d'un boulanger de cette ville, nommé Charles Rosenburger. Ce facteur d'orgues eut alors beaucoup de réputation, et ce fut encore lui qui fut l'auteur du grand orgue de la cathédrale de Bamberg. Vers la fin du quinzième siècle, presque toutes les églises cherchèrent à se procurer l'avantage de posséder un orgue.

Un des plus anciens facteurs d'orgues qui se soit acquis une certaine célébrité, fut *Erhart Smid* de *Peyssenperg*, en Bavière, que le duc Ernest exempta, en 1433, de toutes espèces d'imposition et de contribution, en faveur de son talent dans l'art de construire des orgues. André, qui fit, en 1456, l'ancien orgue de S.-Ægidia à Brunsvick, jouissoit aussi d'une grande célébrité. *Henri* Traxdorf fit des orgues avec et sans pédales. Selon Prætorius, *Frédéric* Krebs et *Nicolas* Muller, de Mildenberg, étoient des facteurs d'orgues très-habiles. On cite encore avec éloge *Rodolphe* Agricola, *Henri* Kranz, *Jean* Thomas, etc.

Nous ne connoissons dans ces premiers siècles, que peu d'organistes célèbres et en effet avant le 15e siècle, il paroît qu'il y eut peu d'organistes dont l'art ait mérité d'être cité. Tout se réduisoit alors à indiquer et à soutenir le ton du plain-chant qui étoit assez uniforme. *Antonio* Squarcialupo paroît avoir été un des premiers qui ait su mettre plus d'art dans son jeu; il a vécu vers l'an 1430, à Florence, et beaucoup d'étrangers faisoient exprès le voyage de Florence pour le connoître et pour l'entendre. Poccianpi, dans son catalogue des auteurs florentins, dit qu'il a publié quelques compositions, sans expliquer si elles étoient pour l'orgue ou pour le chant. Il ajoute qu'on avoit placé son portrait en marbre à l'entrée de la cathédrale, avec une inscription honorable, qui existoit encore dans le dernier siècle. Bernhard, l'inventeur des

pédales, devoit également être, pour son temps, un bon organiste, comme on peut le juger, non-seulement d'après le témoignage de Sabellicus, mais encore d'après l'invention dont il est l'auteur. *Jean* Hofhaimer, organiste de l'empereur Maximilien I, doit également être cité parmi les habiles organistes. Quelques progrès que puissent cependant avoir faits ces organistes, le véritable art de jouer de l'orgue ne commença à fleurir que vers la fin du 16e siècle. Malgré les imperfections des orgues, et leur application exclusive au plain-chant, il faut qu'on ait songé de bonne heure à imaginer une manière d'écrire ces mélodies. En Italie on s'est probablement servi des mêmes notes avec lesquelles on écrivoit le chant, dès qu'on eut inventé les différens signes nécessaires à le bien noter. En Allemagne au contraire, on retourna à l'usage des lettres grégoriennes pour noter les morceaux destinés à être joués sur l'orgue. Cette écriture incommode ne fut généralement abandonnée en Allemagne par les organistes, que dans le 17e siècle : quelques-uns cependant paroissent avoir été dès le 15e siècle assez sages pour adopter la manière italienne de noter la musique de l'orgue.

Parmi les ouvrages qui traitent de l'art de jouer des orgues, je citerai : — *Prado musical para organo*, par *Agost.* Da Cruz; — *Ricercate per suonar l'organo, di Ott.* Bariola. Mil. 1584, in-4°. — *L'arte organica di Cost. Ant.* Antegnati; Brescia, 1608. — *Il Transilvano, sopra il vero modo di suonare organi e Stromenti da Penna, dell. R. P. Girol.* Diruta; Ven. 1615 et 1622, 2 vol. in-fol. — *Musica practica y theoretica di Organo, por. Fr. de Correa y* Arauxo; Alcal. 1626, in-fol. — *Nova Instructio pro pulsandis organis, spinellis, etc. Auct.* Spiridion, *a monte Carmelo*; Bamberg, 1671, in-fol. — *Manuductio ad Organum*, ou *Principes pour jouer des orgues*, en allemand, par *Jean* Samber; Augsbourg, 1704, in-4°. — *Chirologia organico-musica*, c'est-à-dire, *Règles et exemples d'après lesquels il faut jouer les orgues; le tout réglé d'après l'art de la composition*, par *P. J. C.* Nuremberg, 1711, in-fol. — *Discours sur la musique entre un organiste et son adjoint, où on trouve quelques observations sur le clavecin et les orgues*, par J. C. V. O. W.; Francfort, 1742, in-4°. — *Décision sur la question : Comment doivent être les préludes d'un organiste*, ou *quelles sont les marques auxquelles on peut reconnoître un organiste habile?* par *Jean-Fred.-Guillaume* Sonnenkalb; Torg. 1756, in-4°. — *Avis amical adressé à quelques organistes, par un amateur de musique*, dans le 4e vol. des *Essais historiques et critiques*, par Marpurg. — *Handleiding tot het leeren von her clavicembel of orgelspel opgesteld door Joach.* Hess; Gouda, 1771, in-4°. Le même auteur a publié : *Luister van het Orgel of Klaauwkeurige Aanwyzinge, hoe men, door eene gepaste registreering en geschickte bespeeling de voortreffelyke hoedanigheden en verwonderenswaardige vermogens van een kerk, of huisorgel in staat is te vertoonen*; Gouda, 1772, in-4°. — *Des principaux devoirs d'un organiste, servant de supplément à la liturgie musicale parfaite*, par *Dan. Gottl.* Turk; Halle, 1787, in-8°. — *Traité sur la question de savoir si on peut apprendre en un ou deux mois l'art de jouer des orgues? avec une réponse affirmative, où on expose les principes, avec une introduction à la basse générale*; Landshut, 1792, in-4°. — *Ecole d'orgue, divisée en trois parties, résumée d'après les ouvrages des plus*

célèbres organistes de l'Allemagne, par Martini; Paris, 1805, in-fol.

Sur la construction, la perfection, ainsi que sur l'art de mettre d'accord les orgues, et des orgues dites à l'épreuve, on peut consulter : *Avis parfait, montrant de quelle manière les orgues doivent être faites*, par *Chret.* Ferner; 1684. — *Organopœia*, ou *de quelle manière les orgues doivent être construites, d'après des démonstrations mathématiques*, par *J. P.* Bendeler; Leipsick, 1690, in-4°. — *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et sur les tons des tuyaux d'orgues différemment construits*, par *Daniel* Bernoulli. Se trouve dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, l'an 1762, à la page 431. — *L'art du facteur d'orgues*, par *D. Franc. de* Celles Bedos; Paris, 1766, 1778, 4 vol. in-fol. avec 137 figures. — *Musica Mechan Organoedi*, c'est-à-dire, *Instructions dans la connoissance des orgues, où on traite de la structure, de l'usage, de la conservation des orgues et du clavichorde*, par *Jean Lor.* Albrecht; Berlin, 1768, 2 vol. — *L'art de la construction des orgues*, par *Jean Sam.* Halle; Brandebourg, 1779, in-4°. *On the imperfection of the organ*, par *John* Willis, dans l'année 1699, les *Philos. Transactions*; 1698, n. ccxlii. — *Des qualités d'un habile organiste*, par *Jean-Ad. Jacq.* Ludwig. Hof. 1759, in-4°.— *Avis sur les grandes orgues*, par le même; Léipsick, 1762, in-4°. — *Exam. Organ. pneumat.* ou *Epreuve d'orgues*, par *Gasp. Erneste* Carutius; Kust. 1683. — *De quelle manière on doit examiner de nouvelles orgues*, par *Werner* Fabricius; Léipsick, 1756, in-8°.

Quant à l'origine des orgues, nous citerons les livres suivans : — *Oorsprong en voortgong der Orgelen, door Geth.* Havinga; Alkmaer, 1727, in-8°. — *Traité historique de l'origine du perfectionnement des orgues*, par *Jean Gottfr.* Mittag; Lunebourg, 1756, in-4°. — *Histoire de l'orgue*, par *Jean Ulric* Sponsel; Nuremberg, 1771, in-8°. Le deuxième vol. du *Syntagm. music.*, ainsi que l'*Organographia de* Praetorius, contiennent beaucoup de détails sur cet instrument. Sur l'invention des pédales par Bernhard, on peut consulter *Descrizione dell' Arciorgano nel quale si possono esequire i tre generi della musica diaton : cromat., ed enarmonica, da D. Nic.* Vincentino; Venet. 1561, in-fol. — *Galleria armonica, di Mich.* Todini; Rom. 1676, in-12. — *Machina pneumatica invent., da G.* Baillioni, dans le 10e vol. du *Gionale de letterati.* — *Testatura quinqueformis Panarmonico-Metathetica, cujus ope soni omnes musici excitantur, labore Mich. de Duliez* Bulyowsky; Durl. 1711, in-4°.

Orgues (point d'). *Voy.* Point d'Orgues.

Orgueil. On ne voit nulle part que les anciens aient précisément personnifié ou symbolisé ce vice. Les modernes lui ont donné les traits allégoriques d'une femme, jeune, belle, superbement parée, la tête haute, l'air altier et dédaigneux; des lambeaux s'échappent de dessous son riche vêtement. Montée sur un globe, elle perd l'équilibre et est prête à tomber. Le paon est son attribut. Un bandeau sur les yeux lui seroit commun avec l'Obstination. *Voy.* ce mot.

Orichalque; il paroît que les anciens employoient ce mot pour désigner à-la-fois un métal naturel et un mélange de métaux. L'orichalque naturel devoit être rare et précieux, puisque, selon plusieurs passages des anciens, on l'estimoit comme l'or, et qu'on s'en servoit indistinctement avec l'or pour en faire des bijoux. Ces mêmes auteurs ne nous donnent pas de notions pré-

cises sur les pays d'où on le tiroit. L'orichalque factice a probablement été employé aussi à différens ouvrages. Parmi les medaillons de Gallien de la collection de Carpegna, qui est aujourd'hui à la Bibliotheque impériale, il y en a plusieurs qui paroissent plutôt être d'une espèce de métal blanc que de mauvais argent. Buonarroti présume qu'ils sont d'orichalque. L'auteur du livre des *Récits merveilleux*, attribué à Aristote, écrit qu'un peuple du Pont, appelé *Mossinici*, travailloit une espèce de cuivre mélangé non pas avec de l'étain, mais avec une terre adhérente au cuivre même, et qui le rendoit très-blanc et luisant : il ajoute que ceux qui avoient trouvé ce secret ne l'avoient enseigné à personne, d'où il est arrivé que les ouvrages anciens étoient plus beaux que les ouvrages modernes. Il paroît qu'à cause de sa beauté on l'appeloit *luisant;* car lorsqu'Hésiode dit que les cnémides d'Hercule étoient d'*orichalque luisant*, les anciens scholiastes ont entendu qu'elles étoient le métal blanc. C'est peut-être parce que les miroirs étoient de ce métal. Le mot d'*orichalque* est employé pour désigner un métal blanc, non-seulement par les scholiastes d'Hésiode, mais aussi par l'auteur de l'*Etymologicum*, quoique beaucoup de grammairiens aient voulu qu'on l'ait appelé ainsi parce qu'il étoit d'or; de même qu'en latin on a écrit *orichalcum* et *aurichalcum*, par le changement de l'o en *au*, fréquent parmi les anciens. Ce mot vient du grec *oreichalcos*, et signifie *cuivre de montagne;* ou, comme dit Saumaise, union de roches, par le mélange de la pierre minérale ou cadmie. Il pouvoit donc très-bien être employé à désigner non-seulement un métal jaune, mais aussi un métal blanc; et il paroît que Servius s'est trompé, lorsqu'il dit que l'orichalque, quoique jaune, fut appelé blanc par rapport à la couleur plus vive de l'or. Scaliger a cru que Pline avoit fait mention du cuivre blanc, lorsqu'il parle des mines d'argent de l'Espagne, en disant qu'on s'appercevoit de la fin d'une mine lorsqu'on y trouvoit de l'alumine. Cependant Pline parle de la seule couleur des mines, qui sont de différentes espèces et de différentes couleurs; on peut donc d'autant mieux l'entendre d'un cuivre plus pâle.

Orient. Ripa représente l'Orient par un enfant d'une rare beauté, au teint vermeil, aux cheveux blonds comme l'or, ayant sur le haut de la tête une étoile brillante. Son habillement est rouge et semé de perles fines; sa ceinture est bleue, et l'on y voit les signes du bélier, du lion et du sagittaire. Il porte dans la main droite un bouquet de fleurs qui commencent à s'épanouir; et dans la gauche, un vase plein de feu, d'où s'exhalent des parfums. D'un côté, le Soleil semble sortir de terre, et darder ses rayons de toutes parts; de l'autre, les oiseaux voltigent sur les arbustes en fleurs. D'autres ont figuré l'Orient par un Apollon qui, brillant et radieux, sort du sein de Thétis pour monter dans son char, que les Heures lui amènent. Il faut se donner bien de garde d'adopter cette allégorie compliquée et maussade.

Oriental, Orientale, noms donnés aux pierres les plus belles et les plus pures. *V.* Gemmes, Occidental.

Orienter; se dit de la disposition d'un château ou d'un bâtiment, ou d'une façade, relativement aux quatre points cardinaux. Par exemple, les galeries du Louvre, du côté de la rivière, sont orientées au midi.

Orienter; c'est aussi marquer sur un dessin, par une rose de vents, la disposition d'un terrein ou d'un bâtiment, relativement aux points cardinaux.

Oriflamme; tous les peuples réunis en société, les Juifs, les Grecs, les Romains, etc. ont eu des enseignes ou des symboles pour se reconnoître ou pour se rallier à la guerre. Le christianisme fit tomber ces enseignes, et on y substitua des croix. (*V.* Labarum.) C'est à cette époque que Benneton de Peyrius distingue deux sortes d'enseignes : les unes militaires, pour exciter la valeur des soldats ; les autres de dévotion, pour exciter leur piété. Cependant cette distinction n'est pas plus juste que de donner, comme il l'a fait, sans aucune autorité, une épée et une tête de bœuf pour enseignes aux Ripuaires et aux Sicambres. Les enseignes n'étoient que des signes de ralliement dans les combats, et jusqu'au temps où on y mit le blason du seigneur ou de la ville, ces enseignes étoient toujours décorées de la figure du Saint, protecteur du seigneur ou de la commune qui s'y rallioit. Cet auteur fait à ce sujet de curieuses recherches sur ce qu'on appeloit la *chappe de saint Martin.* A saint Martin et à sa chappe, succédèrent *saint Denis* et l'*oriflamme.* La plupart des écrivains tirent son nom de sa matière, de sa couleur et de sa forme.

Quant à sa figure, on doit la croire semblable à celle des bannières qu'on porte aux processions, c'est-à-dire, carrées, fendues en divers endroits par le bas, ornées de franges et attachées par le haut à un bâton placé en travers sur une espèce de pique. Il paroît, d'après tous les historiens, que l'oriflamme étoit rouge ou vermeille ; mais on ne peut pas en induire que cette couleur ait été l'origine de son nom. Il est bien plus probable que cette bannière fut appelée oriflamme du mot *flammatum*, qui, dans les auteurs du moyen âge, signifie la même chose ; et de la lance dorée, au haut de laquelle elle étoit suspendue. Au reste, le nom de *flamulum* ou de *flamme* avoit été donné à la bannière dont il s'agit, parce qu'elle étoit découpée par le bas en figure de flammes, ou parce qu'étant de couleur vermeille, elle paroissoit, élevée dans les airs, une flamme voltigeant au gré du vent. L'oriflamme fut d'abord l'enseigne particulière de l'abbé et du monastère de Saint-Denis, qu'ils faisoient porter par leur avoué dans les guerres entreprises pour la défense de leurs droits. C'est pour cela que le plus souvent elle est nommée par les historiens *Vexillum S. Dionysii*, non parce qu'on la conservoit dans l'église de l'abbaye, mais parce qu'elle étoit la bannière ordinaire qu'on portoit dans les guerres que le monastère avoit à soutenir. Nos rois adoptèret l'oriflamme, mais cela n'arriva qu'après qu'ils furent devenus propriétaires des comtés de Pontoise et de Mantes, autrement du Vexin. Louis-le-Gros fut le premier qui, en qualité de comte du Vexin, tira l'oriflamme de dessus l'autel de l'église de Saint-Denis, et la fit porter dans ses armées comme la principale enseigne. Ses successeurs en firent usage jusqu'à Charles VI, qui la déploya à la fatale journée d'Azincourt. Ce fut à cette bataille que l'oriflamme parut pour la dernière fois.

Sur ce qui concerne l'histoire de l'oriflamme, on pourra consulter : *De Flammula seu vexillo Sancti Dionysii vel de orimphla aut auriflamma tractatus*, auctore *Joanne* Texera, Lusitano ; Parisiis, 1598. in-12. — *Des anciennes Enseignes et Etendards de France ;* de la *Chappe de Saint-Martin ;* de l'*Oriflamme ou Etendard de Saint-Denis ;* de la *Bannière de France*, etc. Paris, 1637, in-4°. — *Dissertation sur les Enseignes militaires des Français*, par M. Benneton

de Peyrius ; Mercure, 1733, février et juin, vol. 1 et 2.—*Dissertatio militaris de vexillo regali in Castellensi pugna Francis erepto*, etc. auctore *Joanne Jacob*. Chiffletio ; Antuerpiæ, 1642, in-4°.—*Dissertation de la Bannière de S.-Denis et de l'Oriflamme*, par *Ch.* Dufresne, *sieur du Cange* : c'est la dix-huitième dissertation de cet auteur sur l'*Hist. de saint Louis* ; Paris, 1668, in-fol.

Original ; par ce mot on désigne un homme dont la manière d'agir et la façon de penser ont tant de particularités, qu'il se distingue par-là d'une manière sensible des autres hommes ; celui dont le caractère forme, pour ainsi dire, une espèce particulière, dans laquelle il est le seul individu. L'esprit original imprime aux ouvrages de l'art dans lesquels il se manifeste, un caractère particulier qui les distingue de ceux de tous les autres artistes. L'esprit original est opposé à celui de l'imitation. La véritable origine de tous les beaux-arts se trouve dans la nature de l'esprit humain ; des hommes dont l'imagination et le sentiment ont plus de vivacité qu'on n'en trouve ordinairement, qui sentent plus vivement que d'autres ce qui est beau, donnent souvent, par leur propre impulsion, et sans être excités par l'exemple d'autrui, une forme nouvelle, un caractère particulier à certains ouvrages dont ils s'occupent avec soin, et ils en font des ouvrages de l'art. Ce sont là des génies originaux, en ce qu'ils produisent des ouvrages des beaux-arts, non pas par imitation, mais d'après l'impulsion de leur propre génie. Ordinairement ils diffèrent tant des autres dans leurs inventions ou dans leur goût, que sous ce rapport ils ont aussi de l'originalité. S'ils n'avoient pas eu de prédécesseurs, ils seroient les premiers inventeurs de leur art, parce que la nature leur en a fourni tous les moyens. On reconnoît ces génies originaux au penchant irrésistible qui les entraîne, pour ainsi dire, vers l'art dans lequel ils excellent ; ils savent vaincre tous les obstacles qu'ils trouvent dans leur route ; l'invention et l'exécution leur est également facile ; les idées, les matériaux abondent, et lors même que la nature a produit plusieurs génies semblables, ils se distinguent cependant sous plus d'un rapport par des particularités. Il y a sans doute des différences à cet égard : parmi ces génies originaux il y en a qui ont plus de hardiesse que d'autres ; ceux-ci deviennent fréquemment inventeurs de nouveaux genres, tandis que d'autres, moins hardis, s'attachent aux genres et aux formes qu'ils trouvent établis, et que sous ce rapport ils sont imitateurs. C'est ainsi que dans la poésie, Horace est un génie original qui a imité les formes connues de son temps ; Klopstock a inventé des formes nouvelles ; dans la musique, Graun est sans contredit un génie original, mais il n'a rien de nouveau dans les formes ; Gluck se distingue sous ce dernier rapport. Dans la peinture, Raphael étoit certainement original, mais il s'est attaché plus qu'Hogarth à ce qui est ordinaire dans les formes. On peut donc être original, et cependant prendre en beaucoup de choses, pour règle, ce qui est reçu, ce qui est ordinaire. C'est ainsi que Virgile, Racine, Boileau, sont imitateurs sous plus d'un rapport, et cependant ils sont assez riches de leur propre fonds pour être comptés au nombre des génies originaux.

Nous aimons toujours et nous devons aimer les génies originaux, dans quelque partie de l'art qu'ils le soient, parce qu'ils étendent le domaine des sciences et des lettres, qu'ils y ajoutent, pour ainsi dire,

de nouvelles provinces ; ils nous ouvrent de nouvelles sources de plaisirs, et font connoître de nouveaux moyens d'agir sur l'esprit et sur le cœur des hommes. Chaque génie original produit des changemens plus ou moins frappans dans le goût de ses contemporains, et souvent il obtient même une influence morale sur son siècle.

On peut consulter sur cette matière un ouvrage d'*Ed.* YOUNG, intitulé : *Conjectures on original composition ;* Lond., 1759, in-8°. Il en a paru deux traductions allemandes à Léipsick, 1760, in 8°., et 1789, in-8°. — Le second article, dans les *Mémoires sur l'histoire et la littérature* (en allemand), par *J. J.* RAMBACH; Halle, 1771, in-8°. — *Reflexions on originality in authors ;* Lond., 1766, in-8°. — Sur le *Génie original*, par SCHUBERT, dans le n°. 4 de l'année 1793 d'un journal allemand intitulé : *Deutsche Monatschrift.* — SCHOTT, *Théorie des belles-lettres* (en allemand), tom. 1, pag. 252.

ORIGINAL, s'entend d'un dessin, d'un tableau, d'un morceau de sculpture, composé et fait d'invention ou d'après nature. Les originaux, en peinture sur-tout, se reconnoissent à une certaine franchise et liberté de pinceau, qu'on ne trouve pas d'ordinaire dans les ouvrages qui sont copiés ou imités. Cependant il est quelquefois difficile de distinguer les copies des originaux ; lorsqu'un maître copie lui-même un de ses ouvrages, ce second ouvrage ne se nomme pas une copie, mais un *double*, et il conserve son rang entre les originaux. Une estampe faite d'après un tableau ou un dessin, est originale. Une estampe faite d'après une autre estampe, est une COPIE. *Voyez* ce mot.

Il y a deux sortes d'ouvrages de l'art auxquels on donne le nom d'ouvrage original ; savoir, ceux qui ne sont pas des imitations, ou bien ceux qui ne sont pas des copies. Dans le premier sens, ce nom est donné aux ouvrages qui ont un caractère particulier, et qui n'est pas emprunté ; dans l'autre sens, il désigne un ouvrage conçu par le génie particulier de l'artiste, et exécuté dans un genre qui lui est propre, qui par conséquent n'est pas copié, quand même il n'auroit rien d'original dans l'essentiel de son caractère. On pourroit encore prendre ce mot dans une troisième acception, pour désigner les ouvrages qui doivent leur origine à une véritable impulsion du génie de l'art, à un sentiment vrai, et non pas imité ou imaginaire. Les véritables artistes originaux travaillent ordinairement d'après la plénitude de leur sentiment, parce qu'ils sentent une impulsion irrésistible de manifester, par un ouvrage de l'art, ce qu'ils sentent vivement ou ce qui occupe leur imagination d'une manière particulière. Il arrive aussi quelquefois qu'un ouvrage n'est pas provoqué par le sentiment de l'artiste, mais par des idées étrangères ; que c'est plutôt un ouvrage de la réflexion que de l'enthousiasme et de l'inspiration. Il est évident que ces ouvrages originaux, qui doivent leur existence à ces sentimens vifs, à ce feu de l'inspiration, doivent être préférables à ceux qui ne le sont pas ; ce sont les véritables fruits du génie, par lesquels il se manifeste tel qu'il est, tandis que les autres ne nous font connoître que des sentimens imaginaires et qui n'existent pas réellement. Les premiers nous font toujours connoître la nature, les autres ne nous montrent jamais que l'art. Le poète, dans lequel quelqu'objet a produit une inspiration lyrique, et qui alors chante parce qu'il ne peut pas résister au desir qu'il a d'exprimer ce qu'il sent, composera une ode originale qui offrira

l'empreinte véritable de l'état dans lequel étoit son ame. D'autres fois des circonstances étrangères à l'art et à l'inspiration du poète exigent une ode, ou bien le poète s'imagine être dans une situation dans laquelle il n'est pas, il cherche des sentimens qui seroient naturels à cette situation, mais qu'il n'éprouve pas en effet; si alors il se met à composer dans cette situation imaginaire, on conçoit aisément que son ouvrage doit être bien différent de l'autre; il ne fera voir que l'art, tandis que l'autre nous montroit la nature même. Un ouvrage de ce genre est une espèce de fraude qu'on se permet dans l'intention de montrer l'art. Des génies originaux du premier ordre font quelquefois de pareils ouvrages, qui sans doute sont bien au-dessous des véritables ouvrages originaux que nous devons aux mêmes auteurs. L'artiste habile cherche bien à cacher sa fraude, mais le plus souvent on l'apperçoit.

Dans les arts du dessin, l'amour du gain a souvent fait passer des copies pour des originaux. C'est donc pour les connoisseurs et les amateurs, un point important de savoir si l'expérience et l'observation peuvent conduire à pouvoir distinguer avec certitude si un ouvrage est original ou s'il ne l'est pas. L'expérience n'a pas encore décidé cette question d'une manière satisfaisante, car on sait positivement que les plus grands connoisseurs ont souvent été trompés. Il n'y a pas peut-être de collection tant soit peu nombreuse d'ouvrages de l'art dans laquelle il n'y ait pas des copies qu'on prenne ou qu'on ait prises pour des originaux. Il existe même quelques ouvrages du premier mérite dont deux collections se flattent de posséder l'original, sans que jusqu'à présent on ait pu décider la question avec certitude. Vasari rapporte sur ce point un exemple très-curieux. Il assure que Jules Romain a pris pour l'original une copie d'après Raphaël, quoique lui-même eût travaillé aux draperies du véritable original.

Il n'est guère possible d'établir les règles d'après lesquelles les ouvrages originaux peuvent se reconnoître; car ce qu'on dit souvent de la franchise qui doit se remarquer dans le travail de l'original, et de la timidité et d'un certain air recherché qu'on veut trouver toujours dans les copies, n'est pas tout-à-fait aussi certain, aussi suffisant que quelques critiques ont voulu le prétendre. Il s'agit en cela d'un sentiment très-délicat, dont les règles ne peuvent pas se déterminer. Celui qui, avec quelques connoissances des pratiques de l'art, a souvent examiné avec soin et dans toutes leurs parties un grand nombre d'ouvrages des grands maîtres, peut sans doute se flatter d'acquérir l'aptitude de reconnoître, sinon toujours, du moins le plus souvent, les originaux.

Mais est-il donc d'une si grande importance, pourra-t-on demander, de posséder un ouvrage original? et une copie, lorsqu'elle est si bien faite que même les yeux exercés d'un grand connoisseur s'y trompent, ne peut-elle pas tenir lieu de l'original? Cela dépend du but qu'on a en recueillant des objets d'art. Il peut sans doute exister des copies qui ont plus de valeur que des originaux à moitié gâtés. Mais comme chaque original est un ouvrage unique qui ne peut pas être multiplié, sa valeur ne sauroit se déterminer d'après celle qu'on attribue à une copie, qu'on peut répéter autant de fois qu'on le desire. Celle-ci a une valeur déterminée, l'autre n'en a point; et d'ailleurs, lorsqu'il s'agit de sommes considérables, personne n'aime à être trompé.

Dans les galeries destinées à conserver les monumens qui peuvent servir à l'histoire de l'art, il est de la plus grande importance de ne posséder que des originaux. L'histoire de l'art est une branche importante de l'histoire de l'esprit humain ; il est donc essentiel qu'on ne soit pas trompé par de fausses indications. La question de savoir jusqu'à quel point de perfection les Grecs et les Romains ont porté certaines parties des beaux-arts, des arts mécaniques et même des sciences, par exemple, les questions suivantes, s'ils ont connu la perspective, s'ils ont eu des verres grossissant, quels ont été leurs instrumens, etc., ne peuvent être décidées que d'après des ouvrages originaux des anciens. Vouloir parler sur de pareilles questions d'après des copies, ou des ouvrages modernes, ou des ouvrages supposés anciens, ce seroit répandre des erreurs dans une partie essentielle des connoissances humaines.

Quant à l'étude des artistes, surtout relativement au dessin et à la manière de traiter un sujet, les originaux des grands maîtres sont infiniment plus importans que les meilleures copies ; car la plus grande vérité et l'énergie du dessin et du coloris dépendent le plus souvent de détails presqu'imperceptibles, et qui ne se retrouvent guère, du moins en partie, dans les copies. Richardson, dans son *Traité de la Peinture*, t. II, p. 95, où il parle de l'*Art de critiquer en fait de peinture*, donne des préceptes pour servir à distinguer des copies les ouvrages originaux en peinture.

Originalité ; qualité par laquelle un homme se distingue des autres hommes, et un artiste des autres artistes, par des traits de caractère qui lui sont propres. Quand un artiste exécute bien, en dédaignant de marcher servilement sur les traces des autres ; quand le caractère particulier qu'il imprime à ses ouvrages devient utile à l'art, son originalité est louable, et approche même du génie. Mais quand il ne s'écarte de la voie commune que pour s'égarer, quand il fait moins bien que les grands maîtres, en se piquant de ne pas faire comme eux, son originalité est vicieuse, et prend le nom de bizarrerie. *V.* Original.

Orle, du mot italien *orlo*, ourlet ; c'est le petit filet sous l'ove d'un chapiteau. C'est encore, suivant Palladio, la plinthe de la base des colonnes et du piédestal.

Ornatrix, coiffeuse, esclave chargée du soin d'arranger les cheveux de sa maîtresse. Ce nom se trouve dans les inscriptions antiques. Le recueil de Gruter en contient plusieurs où on lit, *ornatrix à tutulo*, celle qui arrange le bonnet appelé Tutulus (*V.* ce mot) ; *Ornatrix auricle* pour *auriculæ*, celle qui plaçoit les boucles d'oreilles ; *ornatrix galeæ*, celle qui dispose les cheveux de la manière appelée *galea*. On lit dans une inscription publiée par Muratori, *ancilla ornatrix ;* dans une autre, *ornatrix Dianæ*, coiffeuse de la statue de Diane. *V.* Guasco, *delle ornatrici e de' loro uffizi*, Napoli, 1775, in-4°. ; et sa dissertation sur une inscription antique appartenant à une *ornatrix*, Rom., 1771, in-8°.

Ornemens ; on appelle ainsi de petites parties qui ne sont pas essentielles dans un ouvrage de l'art, mais qu'on y ajoute ; seulement pour augmenter sa richesse et sa beauté extérieure. Un ouvrage qui manque d'ornemens n'est pas pour cela imparfait, mais il peut être trop nud. Les ornemens sont donc des hors-d'œuvre qu'on peut ôter sans que l'ouvrage en devienne mauvais ; mais ils sont d'autant plus estimables, qu'ils sont plus intimement liés avec ce qu'il y a d'essentiel dans un ouvrage, et qu'ils ont l'air d'être

eux-mêmes essentiels. Dans les ouvrages de poésie et d'éloquence, on appelle ornemens, les figures, les épisodes qui ne servent que pour en augmenter l'agrément; dans la peinture, les ornemens sont ce qu'on appelle communément des accessoires; dans la musique, c'est ce qu'on nomme *agrémens*, *manières*, *roulades*, etc.; en architecture, les *statues*, les *vases*, les *guirlandes*; enfin, tous les ouvrages de sculpture qui décorent certaines parties d'un édifice, et qu'on pourroit supprimer sans le dénaturer sont ce qu'on appelle des *ornemens*. Ils doivent leur origine au goût du beau, inné chez tous les hommes. Il n'y a pas de peuple sur la terre, qui soit tout-à-fait insensible au plaisir que peuvent causer les ornemens. L'homme à moitié sauvage aime les bijoux dont il pare ses membres quelquefois entièrement nuds; le berger vivant dans la plus grande simplicité de la nature, orne son bâton ou son gobelet de quelque feuillage sculpté. Ce goût pour les ornemens prouve que dans la nature de l'homme il y a quelque chose qui le distingue essentiellement de l'animal et l'élève au-dessus de lui; car l'animal ne connoît que ce qui tient à ses besoins individuels et ce qui peut contribuer à les satisfaire. Une insensibilité absolue pour tout ce qui est ornement, indiqueroit une certaine rudesse animale; d'un autre côté, le goût immodéré des ornemens montre un esprit petit et mesquin. S'il est certain que l'emploi modéré des ornemens, lorsque le goût y préside, donne plus de charme aux ouvrages de l'art; il est vrai aussi que des ornemens trop nombreux et appliqués sans goût, déparent le meilleur ouvrage. Un petit nombre d'ornemens, choisis avec goût, peuvent augmenter les agrémens même de la plus belle personne, mais lorsqu'elle est couverte de bijoux et d'ornemens, sa beauté naturelle est pour ainsi dire éclypsée.

Il paroît que Quintilien a regardé les ornemens dans les ouvrages d'éloquence comme des hors-d'œuvres qu'on applique à un ouvrage, plutôt à cause des amateurs qu'en faveur des vrais connoisseurs. Le véritable connoisseur fait par-tout attention à ce qu'il y a d'essentiel; il trouve du plaisir à ce qui est parfait; mais celui qui n'est pas en état d'être touché par les perfections essentielles, s'amuse aux ornemens qui sont ajoutés à l'ouvrage principal. Il paroît du moins certain que les plus grands artistes dans tous les genres ont aussi été les plus sobres d'ornemens. Dans les édifices grecs du bon temps de l'art, on ne remarque que très-peu d'ornemens; mais ils sont prodigués dans les édifices gothiques du moyen âge, qu'on vouloit distinguer par la beauté et la magnificence. Il n'y a guère de partie de l'art qui exige plus de goût et plus de discernement que celle des ornemens. L'artiste fera bien d'adopter à cet égard cette maxime, d'en employer plutôt moins que trop, parce que le manque absolu d'ornemens n'est jamais un défaut essentiel dans un ouvrage, tandis qu'on peut être sûr qu'il sera défiguré s'il en est surchargé. Il y a des ouvrages de l'art qui admettent à peine quelqu'ornement; ce sont sur-tout ceux qui par eux-mêmes ont un pouvoir essentiellement æsthétique. Lorsque au contraire le sujet d'un ouvrage est moins important, moins sérieux, les ornemens peuvent contribuer à le rendre plus agréable. L'artiste qui veut sérieusement instruire ou toucher, ne songe jamais à des ornemens qui ne peuvent y contribuer en rien, mais celui qui veut amuser, est souvent obligé d'avoir recours aux ornemens. Il ne suffit pas cependant de

réfléchir sur l'emploi des ornemens, mais il faut aussi songer aux qualités et à la nature qu'ils doivent avoir. Ils ne doivent pas se distinguer seulement par leur brillant extérieur, mais avoir une force et une valeur intrinsèque; c'est ce que nous remarquons à tous les ornemens des ouvrages d'architecture du bon temps des Grecs ; on conçoit presque toujours quelle a été leur origine, et leur but ; le plus souvent ils contribuent à augmenter l'apparence de solidité. Ce n'est pas au caprice et à la légèreté qu'ils doivent leur origine ; presque toujours ils sont simples et d'une forme facile à concevoir ; ils ont une signification ou une intention, en ce qu'ils servent tantôt à supporter ou à soutenir, comme les *consoles ;* ou bien à mieux lier les parties, comme les *voussoirs* et les *corniches continues*, ou bien à exciter des idées accessoires convenables, comme les TROPHÉES, les FESTONS, les GUIRLANDES, etc. (*Voy.* ces mots.) Dans ces monumens des beaux temps de l'art, aucun ornement n'est uniquement destiné à briller, et à attirer les regards sans but précis ; jamais ils n'y cachent la forme naturelle et la simplicité des parties essentielles auxquelles ils sont appliqués. Dans les édifices au contraire qui sont postérieurs au temps des premiers empereurs, on voit des ornemens qui n'ont rien des qualités qui distinguent les bons ouvrages. Des parties qui devroient avoir de la force et de la solidité, ont l'air d'être foibles et fragiles, à cause des guirlandes et des feuillages découpés, dont on ne voit pas le but ni le motif ; les parties que le bon goût et la nature de la chose exigeroient devoir être sans ornemens et lisses, sont quelquefois surchargées de feuillages, etc. Il est de la plus haute importance de ne point appliquer les ornemens dans un endroit qui n'est pas convenable, ni d'en surcharger les parties, ni d'en employer qui soient contraires au caractère des ouvrages ou des parties qui doivent en être décorées. Il paroît qu'on devroit supprimer tout ce qui ne relève, ou ne soutient pas, ou ce qui ne rend pas une partie essentielle plus agréable.

Les plus anciens peuples qui nous sont connus, les Indiens et les Ægyptiens appliquoient des ornemens à leurs édifices. Ils en ont pris les modèles dans la nature, riche en objets beaux et convenables. D'abord ils n'imitoient que la parure des prés et des arbres, et ornoient leurs ouvrages de plantes, de feuilles, de fleurs, de fruits, jusqu'à ce qu'ils eussent aussi appris à figurer des hommes et des animaux. Ces ornemens étoient, dans les premiers temps, appliqués sans goût, et mal travaillés, l'art n'étant pas encore perfectionné. Mais dès qu'il fut porté à un certain degré de perfection, les ornemens furent exécutés avec goût, et travaillés avec plus de soin. Les Grecs ne se contentoient pas que les ornemens fussent beaux, mais ils songeoient sur-tout à conserver le caractère de l'édifice. On sait que ce sont les temples et les édifices publics qui chez les Grecs ont donné naissance à la belle architecture, et que ce ne fut que plus tard qu'on l'appliqua aussi aux habitations particulières (*Voy.* ARCHITECTURE GRECQUE). Il en est de même de l'art des ornemens ; il dut sa naissance aux temples et aux édifices publics, et passa ensuite aux habitations des particuliers.

Dans les commencemens on se contentoit d'orner l'extérieur des édifices ; plus tard lorsque le goût des ornemens se répandit de plus en plus, on orna aussi l'intérieur. Les temples et les portiques publics furent les premiers édifices qu'on

décoroit ainsi dans leur intérieur. On appliquoit dans l'intérieur des gymnases, des ornemens plus riches et plus variés, et c'est de-là qu'on prit le modèle des ornemens appliqués dans l'intérieur des appartemens.

Les colonnes et leurs accessoires doivent probablement chez les Grecs leur origine à l'imitation des parties qui, dans les temples les plus anciens, bâtis en bois, étoient indispensables, soit pour soutenir l'édifice, soit pour établir le toit. Lorsque par la suite on bâtit des temples en pierres, ces parties furent exécutées avec plus de soin, on leur donna de plus belles formes, on les composa d'après de belles proportions, et on les varia agréablement par la différence des membres. Pour éviter la monotonie qui auroit résulté de cette quantité de surfaces unies et nues, on imagina de garnir d'ornemens plusieurs de ces membres. Les ornemens de l'ordre dorique étoient dans la corniche, les mutules et les muffles de lion qui cachoient les ouvertures par lesquelles s'échappoit l'eau de pluie, dans la frise, les triglyphes et d'autres ouvrages sculptés en relief et dans les métopes. L'ordre ionique, plus délicat que le dorique, exigeoit aussi plus d'ornemens. Les muffles de lion dans la corniche furent réunis à des fleurs et à des feuillages, on y appliquoit des denticules; la frise étoit ornée de bas-reliefs, et on appliquoit encore des ornemens à quelques autres membres. Dans l'ordre corinthien, non-seulement le chapiteau, mais aussi les différens membres de l'entablement, étoient plus richement ornés que dans les autres ordres, pour les mettre en harmonie avec le chapiteau. La frise étoit le lieu destiné de préférence aux ornemens allégoriques.

L'art de la décoration et des ornemens dans l'architecture se développa d'abord par les objets appliqués à l'entablement, pour rappeler l'origine de l'architecture et les plus anciennes constructions; on alla plus loin, et l'on appliqua aux grands membres d'architecture d'autres plus petits, qu'on ornoit plus ou moins, selon que le caractère de l'édifice l'exigeoit. Ces ornemens qu'on employoit avec sagesse et modération dans les meilleurs temps de l'art, devinrent plus nombreux à mesure que dans les temps suivans la noble simplicité fit place à l'amour de la magnificence. Il en est résulté que les Romains, chez lesquels l'amour de la magnificence fut porté au plus haut degré, employoient quelquefois les ornemens avec trop de profusion.

Les Grecs ainsi que les peuples les plus anciens ont pris la nature pour modèle dans le choix de leurs ornemens. Parmi les végétaux, l'*acanthe* et le *lierre* étoient le plus souvent employés comme ornemens; on s'en servoit, ainsi que des feuilles de *vigne* et de celles de *fougère*, pour orner les vases, les patères et d'autres ustensiles, et c'est d'après ces différens ornemens qu'on donnoit aux vases plusieurs noms: on les appeloit *pampinata*, lorsqu'ils étoient ornés de feuilles de vigne; *filicata*, quand leurs ornemens consistoient en feuilles de fougère; on appelle *acanthina*, ceux qui étoient décorés de feuilles d'acanthe; *hederata*, ceux qui l'étoient de feuilles de lierre (*Voy.* ces mots). Les Palmettes étrusques, une espèce d'échiquier, le Mæandre, les Oves, les Langues de serpent (*V.* ces mots), étoient aussi employés comme ornemens d'architecture. Dans les commencemens, ces ornemens n'étoient employés qu'à l'extérieur des édifices, et on les appliquoit aux membres des entablemens et des corniches. En cela, les artistes grecs ont

également montré leur jugement pour les convenances. Ils n'employoient pas ces ornemens d'une manière arbitraire ; ils n'appliquoient pas indistinctement chacun d'eux à chaque membre, mais guidés par le sentiment du juste, ils choisissoient pour chaque membre, l'ornement qui convenoit le mieux à son profil. Les feuilles de l'acanthe convenoient parfaitement au profil creusé de la corniche et du demi-creux. Celles du lierre servoient à orner le talon, parce qu'elles ont à-peu-près la même forme. Les oves convenoient mieux pour décorer le quart de rond, et la baguette recevoit pour ornement des enfilades de baies. Les Grecs n'ornoient que les membres dont le profil décrit une ligne courbe ; ils laissoient unis les membres droits, parce que les premiers vus de bas en haut offrent à l'œil plus de surface, tandis que ceux-ci ne se voient qu'en raccourci lorsqu'on les regarde de bas en haut, et que leur bonne apparence auroit été perdue par des ornemens. Par cette méthode on parvenoit à une agréable variété, qu'on auroit perdue en ornant tous les membres. Dans les temps suivans lorsque, pour montrer par-tout la richesse et la magnificence, on surchargeoit tout d'ornemens, les membres droits en furent également décorés.

Les colonnes devenues plus agréables par ces ornemens de leurs parties et de leurs membres, restèrent toujours, non-seulement une partie essentielle des temples et d'autres édifices publics, mais aussi un des principaux ornemens de l'extérieur de ces édifices, qui pour cela même pouvoit se passer de tout autre ornement. En effet, comme on ne peut pas imaginer quelque chose de plus magnifique et de plus agréable à l'œil qu'une rangée de belles colonnes, lors même que leur entablement est simple et dénué de tout ornement, on conçoit aisément qu'elles doivent faire une impression encore plus agréable, lorsqu'on y applique des ornemens bien choisis et caractéristiques. *V.* COLONNE.

Non content de donner une apparence agréable à l'extérieur des édifices, en y appliquant des ornemens, on songea bientôt aussi à décorer les murs, les plafonds et les pavés de l'intérieur. On y employoit le MARBRE et la MOSAÏQUE. (*Voy.* ces mots.) L'ornement le plus ancien et le plus usité qu'on employoit pour décorer les murs, étoit la peinture. D'abord les couleurs servoient seulement, selon Vitruve, pour imiter les différens marbres ; on apprit dans la suite à imiter des édifices, des colonnes et d'autres objets saillans ; dans les lieux ouverts, où il y avoit des murs spacieux, on peignoit des vues, des scènes tragiques, comiques et satyriques ; dans les portiques destinés à la promenade, on représentoit sur les murs, des paysages, des événemens, des ports de mer, des promontoires, des fontaines, des temples, des montagnes, des forêts, et on y faisoit figurer des bergers avec leurs troupeaux, etc. Quelquefois on y représentoit des traits d'histoire, des sujets pris dans l'histoire des dieux et des héros, des événemens de la guerre de Troie, les voyages d'Ulysse, etc.

Dans les temples et les portiques publics, on faisoit peindre sur les murs des sujets mythologiques et historiques, et ces peintures étoient de grandeur à occuper toute l'étendue des murs. Dans les gymnases et les thermes, ainsi que par la suite, dans les chambres des maisons particulières, non-seulement on représentoit des objets très-variés, mais on y employoit plus d'ornemens, outre les peintures principales, on y en appliquoit aussi d'autres qui n'étoient que de déco-

ration. La dignité des temples, des portiques et des péristyles publics, exigeoit que ces ornemens fussent simples. On ne pouvoit donc choisir des sujets plus convenables que des combats, des prises de villes, des victoires et des triomphes, les actions des dieux et des héros, des événemens enfin dont le souvenir fût cher au peuple. Dans les édifices au contraire dont la destination admettoit plus d'ornemens, on tâchoit de mettre autant de variété qu'il étoit possible, pour rendre l'ensemble plus agréable. On n'y employoit donc pas de grandes peintures, mais on se contentoit d'y représenter des groupes, des figures isolées ou des paysages. Pour séparer ces figures de l'espace environnant, on les encadroit, et l'espace qui n'étoit pas occupé par les figures principales, étoit rempli de différens ornemens qui consistoient ordinairement en fleurs, feuillages, fruits, animaux véritables ou imaginaires, et des compositions de ces différens objets qui formoient des êtres fantastiques. C'est ce qu'on a désigné dans la suite par les mots ARABESQUES et GROTESQUES. *Voy.* ces mots.

Tant que les Romains n'eurent pas eux-mêmes des artistes en état d'orner les murs de peintures aussi belles que celles qu'ils avoient vues en Grèce, ils transportèrent à Rome, beaucoup de peintures de mur des villes tombées en leur pouvoir, pour en orner leurs maisons de ville et de campagne. Ils connoissoient l'art de détacher du mur de grandes portions intactes de la crépissure sur laquelle la peinture étoit appliquée, et ils l'encastroient dans les murs de leurs habitations, en les entourant d'un bord de stuc. WINCKELMANN, dans sa lettre sur les découvertes faites à Herculanum, rapporte qu'on a trouvé plusieurs peintures détachées et appuyées contre le mur, dans une chambre où on se proposoit probablement de les employer comme ornemens du mur. Elles sont gravées dans les *Antiquités d'Herculanum*, tom. IV, pl. 41-44, de l'édition de Naples. Bientôt on vit cependant aussi paroître parmi les Romains, des artistes qui se firent une réputation par ces peintures de mur. Sous le règne d'Auguste, la peinture du paysage fut en vogue. Ludius, qui a vécu à cette époque, fut, selon Pline, le premier artiste qui peignit sur les murs, des représentations de maisons de campagne, de ports de mer, de forêts, et de paysages plus ou moins étendus. (*Voy.* PEINTURE, PAYSAGE.) Le goût de pareilles peintures se répandit de plus en plus parmi les particuliers, et dans les ruines d'Herculanum et de Pompéii on a trouvé sur les murs beaucoup de paysages. Fort souvent on y voit des représentations de salles, de portiques, etc., dont les colonnes ne sont pas dans les bonnes proportions que nous admirons dans les beaux monumens d'architecture des anciens, mais qui sont très-grêles et élancées, ce qui, quoique bizarre, ne laisse pas d'avoir une apparence de gaîté et de légèreté, et offroit au peintre la facilité de représenter des échappées de vues, ce qu'il n'auroit pu faire s'il avoit figuré les colonnes peintes de la même proportion que les colonnes véritables. Dans les bains de Titus et dans les chambres des édifices découverts à Herculanum et à Pompéii beaucoup de peintures de mur représentent des vues et des sujets d'architecture. Souvent ces édifices n'ont qu'un étage, ou bien seulement un péristyle, quelquefois il y a deux étages l'un au-dessus de l'autre. Quelquefois les murs sont dans leur hauteur divisés en deux moitiés, dont celle d'en bas est décorée d'arabesques, et celle d'en

haut de quelque vue. Entre les colonnes on voit quelquefois des hommes ou des animaux, et le champ libre entre les portiques est souvent occupé par la représentation de quelque paysage ou par quelqu'autre peinture; quelquefois ce sont des marines ou des paysages, ou bien des sujets pris de la mythologie ou de l'histoire, tantôt des groupes, tantôt des figures isolées, soit sur un fond noir, soit sur un fond d'une belle couleur vive, ou bien de couleur rouge pâle, ou bleu clair, ou jaune vif. Il est naturel de penser que ces peintures avoient quelque rapport à la destination de la chambre où on les appliquoit. Au-dessus des vues, on trouve quelquefois encore une frise ornée, tantôt de petits paysages et de figures, tantôt de poissons, de vases de fruits et de fleurs, etc.; ces peintures s'appeloient *Xenia*. Pline, dans la description de sa Villa, appelée *Tusci*, parle d'une chambre sur les murs de laquelle on avoit peint des branches où étoient perchés des oiseaux. A la partie supérieure des murs ornés de peintures, on faisoit régner autour de la chambre, au-dessous du plafond, une corniche faite de chaux mêlée de poussière de marbre; on lui donnoit peu de saillie pour que son poids ne la fît point tomber. Dans les chambres d'hiver, les membres de cette corniche étoient unis, pour faciliter l'opération de les nettoyer lorsque la fumée les avoit noircis. Dans les chambres d'été au contraire, et dans celles où l'on ne faisoit pas de feu, ces membres recevoient des ornemens; quant à ceux des plafonds (*Voyez* Lacunar, Plafond), l'art de la décoration des bâtimens exige que l'architecte ait assez de connoissances en peinture et en sculpture pour bien diriger les artistes qu'il emploie. On a remarqué avec raison que pour qu'il y ait de l'ensemble dans la décoration d'un grand édifice, il faut qu'elle soit dirigée par un seul artiste: plusieurs palais dont les ornemens ont été exécutés par plusieurs artistes indépendans l'un de l'autre, présentent une multitude de discordances, tandis que plusieurs des plus beaux palais d'Italie, doivent leur accord à l'unité qui a présidé dans l'ordonnance et la décoration.

On appelle aussi *ornemens* ou *décorations*, les marques de distinction qui caractérisent une dignité. C'est ainsi que chez les anciens Romains les ornemens des grands édiles étoient la chaise curule, le bâton d'ivoire, la toge prétexte, etc.; les ornemens des consuls étoient la chaise curule, le bâton d'ivoire, la toge prétexte, et ils étoient précédés de douze licteurs avec des faisceaux et des haches. Sous les empereurs, leur puissance fut diminuée, mais leur extérieur n'en fut que plus fastueux; les consuls prirent alors la toge peinte ou brodée, le laurier dans leurs faisceaux, et l'épée. Les signes de la dignité impériale étoient de faire toujours porter devant soi du feu dans un brasier, et des faisceaux entourés de laurier; d'être couvert du diadême, de la pourpre, de faire peindre son image sur les étendards. Les ornemens ou les marques de la dignité du préteur étoient six licteurs avec des faisceaux, la prétexte qu'il prenoit dans le capitole le jour de son installation, la chaise curule placée sur un tribunal, la lance qui marquoit sa jurisdiction, et l'épée qui indiquoit le droit de question. Les ornemens des sénateurs étoient la *laticlave*, ou la tunique ornée d'une large bande de couleur de pourpre, la chaussure noire, qui leur couvroit le pied et la moitié de la jambe, et un croissant d'argent attaché sur

cette chaussure, enfin une place distinguée dans les spectacles publics. Les questeurs avoient pour ornemens le bâton d'ivoire et la chaise curule. Les ornemens du triomphateur étoient la robe triomphale, nommée *palmata*, qu'il mettoit par-dessus la toge, appelée *picta*, qui étoit de pourpre rayée d'or; il portoit la couronne de laurier sur la tête, il étoit monté sur un char magnifique, attelé de 4 chevaux blancs, et conduit avec pompe au Capitole. Aujourd'hui les ornemens de la dignité impériale, en France, sont la couronne, le manteau, l'anneau, le sceptre, l'épée et la main de justice. Les ornemens que les soldats et les cavaliers romains portoient sur leurs armes et sur leurs chevaux, présentent des formes variées à l'infini, parce que cette variété dépendoit de la volonté de chaque particulier, et que cette parure n'entroit pour rien dans l'habillement qu'on donnoit aux troupes. Cette mode paroît devoir son origine aux nations orientales. Les Perses de l'armée de Cyrus, et les soldats d'Alexandre, après la conquête de la Perse, sont des preuves de l'ancienneté de cet usage dans l'Orient, où il s'est encore conservé parmi les Turcs. — Les victimes étoient chargées d'ornemens quand on les conduisoit à l'autel. Ils consistoient sur-tout en bandelettes ou *vittæ*, dont leur tête étoit entourée.

On appelle *ornemens de coins*, ou d'*encognures*, ou d'*angles*, ceux qu'on pratique au retour des chambranles, des cadres, des corniches; *ornemens de relief*, ceux qui sont taillés sur le contour des moulures en saillie; *ornemens creux*, ceux qui sont fouillés dans les moulures; *ornemens maritimes*, ceux dont on décore les grottes, les fontaines, tels que les glaçons, les coquillages, les poissons, mascarons, etc.

Les ouvrages suivans traitent des ornemens en général et de quelques especes d'ornemens en particulier. *Degli ornamenti della architettura civile secondo gli antichi*. Selon les *Vite de' più celebri architetti*, pag. 424; Rom. 1768, in-8°., ce traité est attribué à GIROL DEL POZZO. — *Nic.* GOLDMANN, *Traité sur les ornemens d'architecture, qui sont l'ouvrage de la peinture et de la sculpture* (en allem.); Augsb., 1720, in-folio, avec 5 gravures. — SCHÜBLER, *l'architecture de* STURM *et de* GOLDMANN, *augmentée et étendue; avec des meubles et autres objets qui peuvent servir à la décoration interieure des bâtimens* (en allem.); Augsb., 8 cahiers in-fol. avec 54 planches. — *Ch.* COCHIN, on lui attribue la *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartemens*, et une *lettre d'une société d'architectes*, insérées d'abord dans le *Mercure de France*, et reproduites dans le *Recueil de quelques pièces concernant les arts*; Paris, 1757, in-12. — *F. A.* KRUBSACIUS, *Réflexions sur l'origine, les progrès et la décadence des ornemens dans les beaux-arts* (en allem.); Léips., 1759 et 1773, in-8°. — MOULIN, *Essais sur l'art de décorer les théâtres*; Par., 1760, in-8°. — *Luc.* VOCH, *Sur les ornemens d'architecture, d'après le goût antique adopté par les modernes*; Augsb., 1783, in-8°., avec 21 planches. — *François de* SCHEYB, traite des *ornemens à la grecque* dans le treizième chapitre du second volume de son *Kæremon*; les 59, 60 et 61ᵉ chapitres de la deuxième partie de son *Orestrio*, traitent des ornemens d'architecture, de ceux des autres arts du dessin, et des ornemens grotesques. — Le sixième chapitre d'un ouvrage allemand intitulé: *Recherches sur le caractère des édifices*; Léips., 1788, in-8°. — Le troisième et le quatrième chapitres du sixième livre du *Grand livre des peintres* de LAIRESSE. — *Mémoire sur les arabesques*, dans le deuxième numéro du *Mercure allemand* de

1789. — *C. L.* Stieglitz, *Sur l'emploi des grotesques et des arabesques*, dans le quarantième volume de la *Nouvelle bibliothèque des belles-lettres*. Il traite encore des ornemens dans plusieurs passages de son *Archæologie de l'architecture*. — *A.* Riem, *sur les Arabesques*, dans l'ouvrage périodique de l'académie des arts de Berlin, tom. I, pag. 276, tom. II, pag. 22 et 119. — *K. P.* Moritz, sur les *Ornemens des ordres d'architecture*, ibid., tom. III, pag. 1; *Prolégomènes d'une théorie des ornemens*, par le même; Berl., 1793, in-8°. — Sulzer, dans sa *Theorie der schœnen Künste*, au mot *Verzierung*.

Plusieurs artistes ont donné des projets d'ornemens de différentes espèces; *Polydore* Caldara da Caravaggio, dont les œuvres ont été gravées par *Giov. Batt.* Galestruzzi; plusieurs feuilles ont été gravées aussi par *Ch.* Albert et autres. — *Steph. della* Bella a publié huit planches de *frises, feuilles et grotesques;* treize de *caprices;* seize d'*ornamenti di fregi e fogliani;* vingt-quatre de *diversi capriccii;* douze feuilles d'*ornamenti o grotesche; disegni varii d'ornati, intagliati dal Ciartres*, etc. — *L.* Burnacci, plusieurs de ses ornemens et décorations ont été gravés par *Melch.* Kussel. — *Balth.* Bianchi, *Fregi d'architettura*, quarante-huit feuilles in-fol., 1645. — *Gaet.* Brunetti, *Ornamenti*, douze feuilles in-4°., gravées par *Vivares*, et soixante feuilles in-4°., gravées par *Rogun* et *Fletscher*. — *Dom.* Santi, *Campi ornati d'architettura, intagliati da Dom.* Mattioli; Bologna, 1695. — *Fil.* Passarini, *Invenzioni d'ornamenti d'architettura, et d'intagli diversi, utili ai argentieri, intagliatori, ricamatori*, etc.; Rom., 1698, in-fol. — Dans les *Varie opere* de *Ferd.* Bibiena, on trouve différens projets d'ornemens et de décorations. — *Fr.* Aquila, *Raccolta da vasi diversi formati da illustri artefici antichi, e di varie targhe sopraposte alle fabriche più insigni di Roma;* Rom., 1713, cinquante-une feuilles in-fol. oblong. — *Gaet.* Chiaveri, *Ornamenti diversi di porte et finestre in prospettiva;* Dresd., 1743, trente feuilles in-fol. — *Giac.* Albertoli, *Ornamenti diversi, incisi da Giac.* Mercoli; Milan, deux feuilles in-folio. — *Giov.* Giardini, *Promptuarium artis argentariæ, ex quo centum exquisito studio inventis, delineatis ac ære incisis tabulis elegantissimæ ac innumeræ educi possunt novissimæ ideæ;* Rom., 1750, in-fol., 2 vol. — *Carlo* Antonini, *Manuale di vari ornamenti, tratti delle fabriche e fram. antichi;* Rom., 1777-1781, quatre vol. in-4°. — *J.* Catelle, *Livre de divers ornemens pour plafonds, galeries*, etc., gravés par *J.* Poilly; 1640, vingt-une feuill. in-fol. — *Ch.* Férard, *Divers ornemens*, gravés par Lochon; 1651, quatorze feuilles in-fol. — *Charles* le Brun, *Divers dessins de décorations de pavillons*, onze feuilles in-fol. — *Jean* le Pautre, *Frises et ornemens modernes*, vingt-cinq feuilles; *Nouveaux dessins d'ornemens*, etc. — Loire, *Nouveaux dessins d'ornemens de panneaux, lambris, carosses*, etc. — *F. G.* Oppenort, *Dessins, couronnemens et amortissemens pour dessus-de-portes, croisées, niches*, etc., en quarante-six feuilles. — *J. Ch.* de la Fosse, *Pendules, tables*, etc., six feuilles in-fol. — *Vases antiques*, 56 feuilles in-fol. *Poëles, piédestaux, athéniennes et frises*, six feuilles in-fol. — *Poëles* ou *piédestaux*, quatre feuilles in-fol. — *Secrétaires, guéridons*, quatre feuilles in-fol.; ainsi que la *Suite d'iconologie historique pour servir à la décoration*, cent huit feuilles in-fol., qui sont du même auteur. — La Londe, *Bor-*

dures et cadres de différentes formes, six feuilles in-fol. — *Bordures à l'usage de la sculpture*, douze feuilles in-fol. — DE LA JOUE, *Vases*, sept feuilles in-fol. — PINEAU, *décorations pour toutes sortes de chambres*, trente-six feuill. in-fol. — *François* BOUCHER, *Livre de Vases*, en douze feuilles in-fol.; *Nouveau livre propre à ceux qui veulent apprendre à dessiner l'ornement*, douze feuilles in-fol.; *Livre d'écrans*, douze feuilles gravées par HUQUIER. — De BOUCHER le jeune on a: *Piédestaux*, six feuilles in-fol.; *Tablettes d'appui de croisées*, six feuilles in-fol.; *Cippes, gaines et piédestaux*, six feuilles in-fol.; *Gaines et piédestaux*, six feuilles in-fol.; *Croisées en plate bande*, six feuilles in-fol — Dans le *Dictionnaire des artistes* de M. DE HEINEKEN, t. II, pag. 459 et suiv. on trouvera la liste nombreuse des ornemens publiés par *Jean* BERAIN. — DEMARTEAU, *Quatre livres de leçons d'ornemens, dans le goût du crayon*, 24 feuilles in-fol., d'après HUET et autres. — *Germain* AUDRAN, *Recueil de divers ornemens*, 35 feuilles, d'après *G.* CHARMETON; *Livre de vases*, six feuilles; *Livre de Panneaux*, six feuilles; *Livre de frises* d'après LAFAGE, etc. — BACQUEVILLE, *Deux livres d'ornemens*. — BONNET a gravé d'après HUET, neuf livraisons d'arabesques, dont chacune de quatre feuilles. — BABEL, *Livre d'ornemens* en six feuilles, gravées par VIVARES. — *André Charles* BOULE, *Livre d ornemens* en six feuilles. — BOURQUET, *Suite d'ornemens d'orfévrerie*. — BELAY, *Différentes pensées d'ornemens arabesques*, en douze feuilles.; *Deux livres de panneaux* en quatorze feuilles; *Livre d'écrans chinois et bordures d'écrans; Deux livres pour principes d'ornemens, panneaux, etc.*, dont chacun de douze feuilles. — *O. P.* CAUVET, *Recueil d'ornemens à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration des bâtimens*; Paris, 1757, in-fol. — *P.* BOURDON, *Livre d'ornemens pour les orfèvres et les jouailliers*; 1793. — *The principles of drawing ornaments made easy by proper examples, of leaves for mouldings, capitals, scrolls, husks, foliage, etc.* — ALKEN, *A new book of ornaments*, en six feuilles. — *P.* PETHER, *A book of tablets*, en six feuilles. — *T.* LAW, *A new book of ornaments*, en six feuilles; *A book of vases*, en six feuilles. — ADRIAN: *Ornaments in architecture*. — COLAMBANI, *A book of vases*, en six feuilles. — GÉRARD, *A new book of foliage*, en six feuilles. — *G.* EDWARDS, *A small book of ornaments*, en six feuilles. — *P.* PASTORINI, *A new book of designs for girandoles, and glasframes*, en dix feuilles. — *Ornamental iron woorks, or designs for fan lights, staircase railing, window guard irons, lamp irons, etc.*, 21 feuilles in-4°. — CHIPPENDALE, *Designs of the most elegant and useful household furniture*; 1762, 200 feuilles in-fol. — HEPPLEWHITE, *Designs of household furniture*, in-fol. — *Simon* CAMMERMEYER, *Livre d'ornemens*. — *J. G.* BERGMÜLLER, *Ornemens nouveaux et colonnes nouvelles et utiles*, en six feuilles. — NILSON, *Ornemens modernes*, onze feuilles in-fol. — *J.* RUMP, *Poèles et vases*, six feuilles in-fol. — *J. S.* HILDT, *Vases et urnes*, quatre feuilles in-fol. — *F. X.* HABERMANN, *Ornemens et paysages*, six feuilles in-folio. — *G. H.* SCHWARZ, *Raccolta di varj ornate antiche et moderne*, gr. par ZUCCHI. — *T.* WEINLICH, *Oeuvres d'architecture*; Dresde, 3 livraisons. — *Recueil de décorations relatif à l'ameublement, etc.*; par PERCIER et FONTAINE; Paris, petit in-fol.

Quant aux ornemens employés par les anciens, on pourra consulter

Le antiche camere delle Terme di Tito, dis. intagl. e color. da L. Miri; Rom., 1776, in-fol. — *Description des bains de Titus, gravée sous la direction de* M. Ponce; Paris, 1759, in-fol. — *Collection des peintures antiques qui ornoient les palais, thermes, mausolées, chambres sépulchrales des empereurs Tite, Trajan, Adrien et Constantin*, gravée en cinquante-trois planches; Rom. 1782, in-fol. — *Arabesques antiques des bains de Livie et de la villa Adrienne*, gravés par Ponce; Paris, 1789, in-fol. et autres. —

Ornithon. *V.* Volière.

Orpiment, oxyde d'arsénic d'un jaune plus ou moins foncé, c'est l'arsénic *sulfuré* d'Haüy; celui du commerce s'obtient artificiellement par un mélange de pyrite arsénicale, et de pyrite ferrugineuse qui donne lieu à l'arsénic et au soufre de se combiner : cette substance mise en poudre et broyée à l'huile, sert pour la peinture et prend le nom d'Orpin. *V.* ce mot.

Orpin; il y en a de jaune doré, de jaune pâle, de jaune rougeâtre, de jaune verdâtre et de rouge. Ces couleurs sont des poisons dangereux, violens, et par cette raison on les emploie rarement dans la peinture.

Orphanus *V.* Opale.

Orseil. *V.* Fard.

Orthien; le nome *orthien*, dans la musique grecque, étoit un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le phrygien, et selon d'autres, par Olympus le mysien. C'est sur ce nome orthien, disent Hérodote et Aulus Gellius, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

Orthographe; l'âge des diplômes et d'autres monumens écrits peut souvent se reconnoître par l'orthographe qui y est observée; ce caractère, cependant, doit se combiner avec les autres, qui servent à déterminer l'âge d'un monument. Quelquefois les monumens servent à rectifier l'orthographe de certains mots, et sur-tout des noms qui, dans les manuscrits, ont pu être plus facilement altérés par la multiplicité des copies qui successivement en ont été faites. Les artistes doivent soigner l'orthographe des courtes explications qu'ils joignent à leurs estampes; les graveurs en lettres font souvent, sous ce rapport, des fautes grossières.

Orthographie; élévation géométrale de la façade d'un édifice, sur le plan de ses fondemens, ou représentation exacte et géométrique de toutes les parties qui composent la façade d'un édifice dans leurs proportions de hauteur et de largeur, ou seulement de quelque partie d'un édifice, comme portes, croisées, niches, etc.

On appelle aussi *ortographie* la science qui enseigne à tracer et à dessiner ces représentations. *Voyez* Élévation.

Orthostade; longue et ample tunique, ainsi appelée à cause de ses plis droits. Cette tunique, semblable à la *stola* des dames romaines, avoit des manches qui couvroient les bras jusqu'aux mains. Briséïs paroît avec ce vêtement sur le prétendu bouclier de Scipion, que j'ai fait graver tome I, planche 10 de mes *Monumens inédits*.

Os; parmi les os employés par les anciens, il faut compter les jambes de chameau. L'os de la jambe de cerf servoit à faire des flûtes. Vettori parle d'un petit buste antique travaillé en os, et portant un collier. Les modernes se servent principalement de ceux du tibia de boeuf pour sculpter de petits ouvrages; mais ils n'ont jamais la beauté de ceux d'ivoire, parce que les os ne sont pas aussi compactes. Les tabletiers s'en servent pour les ouvrages d'un prix inférieur à celui de l'ivoire.

Oscilla; c'étoient des espèces de masques consacrés à Bacchus. Virgile en parle dans ses Géorgiques. On a beaucoup disputé sur leur origine : les uns la trouvent dans les fêtes qu'on célébroit aux vendanges, et où, entr'autres amusemens, on faisoit des masques d'écorce, qu'on suspendoit ensuite aux branches d'arbres, d'où probablement leur est venu le nom d'*oscilla*, parce qu'ils étoient balancés par le vent. Les autres l'attribuent à une pratique superstitieuse en usage parmi les laboureurs, qui croyoient se rendre les dieux propices en plaçant leurs figures ou masques dans certains lieux, et sur-tout celles d'Apollon et de Bacchus. Au reste, ces sortes de masques se rencontrent sur plusieurs monumens. Du nombre des pierres gravées qui les retracent, sont celles publiées par Lippert, dans sa *Dactyliothèque*. Spence, dans son *Polymetis*, planche 20, n° 2, en a donné une où l'on voit un arbre auquel sont suspendus quatre *oscilla*. La vignette du tome IV des *Pitture d'Ercolano* en offre aussi quatre. Sur le beau vase de sardonyx du Cab. de la Bibl. impériale, qui a été gravé entr'autres dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon, on voit aussi plusieurs *oscilla*; tous sont couronnés de feuilles de pin ou de vigne. Le nom d'*oscilla* s'appliquoit encore à d'autres espèces de masques ayant la forme de têtes humaines. Il y en avoit qui, selon quelques-uns, servoient à honorer les *Lares viales*, et on les plaçoit sur un pieu, sur le bord des chemins, dont ils étoient les protecteurs. Celui qu'on voit au tome III, planche 12, des *Pitture d'Ercolano*, est peut-être de cette espèce. D'autres se suspendoient aux arbres et aux portes, en mémoire des sacrifices humains qu'Hercule avoit abolis en Italie, et qui furent remplacés par la représentation de têtes humaines. Ces sortes de masques étoient consacrés, selon Macrobe, à Pluton ou aux divinités infernales, ou bien à Mercure et à la déesse Mania.

Os de seiche. *Voyez* Ostracites.

Osselets; suivant Homère, le jeu des osselets étoit connu en Grèce dès le temps de la guerre de Troie. Il ne fut d'abord réservé qu'aux enfans, mais il devint ensuite un amusement plus sérieux. On jouoit ordinairement avec quatre osselets marqués de points, comme nos dés. On produisoit des coups différens, auxquels les Grecs avoient donné les noms des dieux, des héros, des hommes illustres, et même des courtisanes fastueuses; le coup le plus favorable s'appeloit *coup de Vénus*. Le grand nombre d'osselets qu'on a trouvés à Herculanum prouve combien ce jeu étoit commun chez les Romains, ou du moins en Italie. Caylus, *Recueil d'antiquités*, t. 1, pl. 93, et tom. III, pl. 31, a publié deux osselets de bronze, très-bien conservés, mais de grandeur différente. Le même auteur dit en avoir vu un d'agathe orientale. Ceux découverts à Herculanum étoient faits, selon Winckelmann, avec des astragales de cabri : l'astragale est un petit os qui forme l'articulation entre le pied et la jambe, d'où les Grecs nommoient *astragaloi*, osselets, ce que les Latins désignoient par le mot *tali*. Il y avoit deux manières d'y jouer. La première et la plus commune avoit beaucoup d'analogie avec celle qui se pratique encore aujourd'hui; elle consistoit à jeter en l'air des osselets, et à en ramasser pendant cet intervalle un ou plusieurs autres posés à terre ou sur une table, pour les y replacer ensuite tous de la même manière. C'est ainsi que paroissent jouer deux jeunes filles dans le tableau gravé au tome premier, pl. 1 des *Pitture d'Ercolano*. La seconde

manière de jouer avec les osselets ou astragales, étoit de les jeter comme on a coutume de jeter les dés avec la main ou un cornet; et chaque côté de l'osselet portant un nombre différent, il survenoit au joueur une chance plus ou moins favorable. C'est à cette espèce de jeu que sont occupés deux enfans en marbre dont parle Winckelmann, et qui furent achetés à Rome par milord Hope, il y a environ 40 ans, il est actuellement dans le cabinet de feu M. Townley. Celui qui gagne est assis sur un socle, et marque un air joyeux; celui qui perd se tient debout d'un air triste. Il se pourroit bien, ajoute Winckelmann, que ces deux enfans représentassent l'Amour et Ganymède, qu'Apollonius de Rhodes fait jouer avec des astragales ou osselets. La description qu'il en donne ressemble parfaitement à cette représentation en marbre.

Sur le jeu des osselets chez les anciens, on peut consulter Meursius, dans son livre *de Ludis Græcorum;* le *Palamedes* de *Daniel* Souterius; et un ouvrage italien intitulé : *I tali ed altri strumenti lusori degli antichi romani descritti da Francesco de'* Ficoroni, in Roma, 1734, in-4°.

Ossuarium ou Ossarium, étoit l'urne ou le vase destiné à renfermer les cendres et les restes des ossemens recueillis sur le bûcher. Montfaucon, *Antiquit. expliq.*, tome v, partie première, a publié, d'après Fabretti, une urne sur laquelle on lit *ossuarium.* Voy. Cinerarium.

Ostracias. Pline parle d'une pierre nommée *ostracias*, qui étoit d'une telle dureté, que ses fragmens pouvoient servir à graver les autres pierres. Il ajoute que son nom lui vient de sa ressemblance avec l'huître.

Ostracites; nom que les anciens donnoient à l'os que la seiche porte sur le dos, et qu'on appelle *os de seiche;* ils s'en servoient comme de la pierre-ponce, pour polir. Les artistes modernes pourroient bien l'appliquer au même usage. Les meilleurs viennent du Tyrol. M. de Veltheim pense qu'on employa l'ostracite pour polir la couche inférieure des grands camées, mais cet os est trop peu tendre pour servir à cet emploi.

Ovale; figure curviligne dont les diamètres sont inégaux : telle est la figure intérieure du dôme de l'église du collége Mazarin.

Ove; c'est une moulure ordinairement formée par un quart de cercle, et que pour cette raison on appelle aussi *quart de rond.* Vitruve lui donne le nom d'*echine;* on l'appelle encore *astragale lesbien.* Les *oves fleuronnés* sont ceux qui paroissent enveloppés par quelques feuillages sculptés. Sur quelques monumens, les oves sont une série de petits corps ovoïdes, ou semblables à des œufs, rangés sur une ligne droite les uns auprès des autres, ainsi qu'on les voit sur la bordure et sur le pied d'un vase de marbre gravé dans mes *Monum. inédits*, t. I, pl. 31. Le plus souvent aussi on mettoit entre chaque œuf ou ove, une pointe triangulaire appelée *langue de serpent*, parce qu'on croyoit alors que la langue du serpent avoit cette forme, ce qu'on remarque à la bordure supérieure d'un morceau de peinture tirée d'un vase grec, inséré au tom. I, pl. 15, de mes *Monumens inédits.* Voy. Abaque, Langue de serpent.

Ovicule, petite ove. Quelques auteurs prétendent que c'est l'ove des chapiteaux ionique et composite, qui d'ordinaire est taillé de sculpture.

Ovile; on appeloit ainsi, à Rome, une place dans le Champ de Mars, où le peuple s'assembloit pour les comices, c'est-à-dire, pour nommer ses magistrats. On

la nommoit ainsi, parce que les différentes divisions qu'on y avoit établies, la faisoient ressembler à une bergerie. Dans les anciens temps, l'enceinte étoit formée par des barrières de bois; par la suite on l'entoura de portiques, ainsi que nous l'apprenons par le quatrième livre des *Lettres de Cicéron à Atticus.*

Ours; entr'autres animaux sauvages, les Romains faisoient dompter et apprivoiser des ours, qu'on nourrissoit dans des ménageries, et qu'on atteloit même à des chars dans les spectacles publics. Les esclaves qui en prenoient soin étoient appelés *ursarii*, nom qui se lit sur quelques marbres. Montfaucon, *Antiquité expliq.*, tome v, partie première, pl. 32, a donné le dessin d'une urne sépulcrale, sur laquelle un ours, vainqueur d'un satyre, qui a la posture d'un vaincu, tient une palme, et est couronné par un génie ailé. Le même auteur, tome iii, part. 2, pl. 158, a publié une pierre représentant un esclave nommé Marcel, qui, le fouet à la main, dompte un ours. L'animal, dans une position de suppliant, paroît lui demander grace. Sur des lampes romaines, on voit des ours conduits par des charlatans, et un, entr'autres, est monté sur une échelle. Il existoit à Rome un endroit où l'on voyoit peint ou sculpté un ours coiffé du *pileus;* ce lieu s'appeloit pour cela *ad ursum pileatum.* L'ours étoit la pièce principale des armoiries du canton de Berne, et le type de ses monnoies.

Outil, est, en général, tout instrument dont se servent les ouvriers et artisans pour l'exécution de leurs ouvrages.

Outre, est une peau de bouc, de brebis, d'âne, etc., que l'on coud pour la remplir d'eau, de vin ou d'huile. Winckelmann dit avoir vu à la Villa Negroni quatre beaux reliefs, où deux Faunes pressent des raisins et boivent le jus qui en sort; au-dessus d'eux sont deux thyrses placés en sautoir, auxquels sont attachées deux outres longues, dont les deux bouts sont liés. Le même auteur parle de plusieurs pierres de la collection de Stosch, où l'on voit des vases dont les anses ont presque la forme des outres longues, mais ces prétendues outres longues ne sont que des bandelettes. Le tome iii, planche 77, de l'*Antiquité expliquée*, offre une outre de peau de bouc, que Montfaucon a publiée d'après Fauvel; il a toute la forme de l'animal, hors la tête. Sur une pierre donnée d'après Maffei, au tome ii, part. i, pl. 90 du même ouvrage, est un homme vidant une outre dans un grand vase. L'exercice de la danse sur une outre remplie de vin étoit pratiqué chez les anciens: Virgile en parle au second livre des Géorgiques. Selon Servius, on oignoit l'outre ou d'huile ou de lessive, pour qu'il fût plus difficile de se soutenir dessus. Le sauteur qui s'y maintenoit le mieux avoit souvent l'outre et le vin pour prix de son adresse. Quelquefois il falloit, pour être vainqueur, sauter avec un seul pied, et y rester ferme. Un monument donné dans le *Supplément de l'Antiquité expliquée*, tom. iii, pl. 70, n° 1, représente cette sorte d'exercice, appelée par les Grecs *askoliasmos*, danse ou saut de l'outre; les personnages semblent être des Satyres, ou plutôt des Faunes couronnés de feuilles de vigne. C'étoit d'ailleurs sous cette forme et sous celles de Silènes que paroissoient les sauteurs de l'outre dans les jeux et les fêtes bachiques. Sur une pierre gravée publiée par Gorlæus, un vieux faune saute à pieds joints sur une outre. Dans mes *Monum. antiq. inéd.*, t. i, pl. 30, j'ai fait graver le revers d'un vase grec, où un Satyre de figure grotesque tient dans la main droite, sur son épaule, une outre

ornée d'un rang de perles. L'antiquité avoit un instrument que les Latins nommoient *tibia utricularis*, et les Grecs *askaulos*, d'*askos*, outre; il répondoit à ce que nous appelons Musette. (*Voy.* ce mot), dont il avoit la forme. Deux figures de cette flûte utriculaire, l'une tirée d'un bas-relief de Rome, et l'autre d'un petit monument de la Villa Albani, sont gravées t. III, pl. 73, numéros 1 et 2 du *Supplément à l'Antiquité expliquée*.

Outré; ce terme signifie une exagération excessive et choquante. Il se dit relativement à la forme des objets, à leurs dimensions, à l'action des figures, à leur expression. Un coloris est outré, lorsque les couleurs sont fortes et dominent trop. Les peintres dont l'imagination manque de force, croient par une manière outrée, montrer de l'énergie. Cependant il y a une manière assez fine à observer. Les transports des passions forcent quelquefois les bornes imposées à la nature. Il y a des circonstances où les mouvemens de l'ame ajoutent comme quelque chose de surnaturel à la puissance du corps et à celle de l'esprit. Ainsi l'artiste de génie pourroit se permettre dans les mouvemens extraordinaires que produisent les grandes passions, quelques légères nuances d'une exagération, qu'un talent supérieur peut seul excuser et autoriser. Mais cette infraction aux principes de l'anatomie et de la pondération ne sera jamais ni de précepte ni de conseil pour les artistes.

Outremer; couleur bleue, ainsi nommée, parce qu'on la tiroit autrefois du Levant; elle se fait avec du lapis-lazuli broyé (*V.* Lazulite) et réduit en poudre. On connoît que l'outremer n'est point falsifié, lorsqu'en le mettant sur une plaque de fer, et après l'avoir fait rougir au feu, il ne change point de couleur. M. Thénard a récemment composé un mémoire sur la préparation d'une couleur bleue propre à remplacer celle qu'on retire du lapis-lazuli. L'outremer est, comme l'on sait, la plus solide de toutes les couleurs employées dans la peinture; mais depuis un siècle elle est devenue si rare, que très-peu d'artistes ont été assez riches pour l'employer par-tout où ils auroient dû le faire. Le bleu de Prusse, celui même qu'on désigne sous le nom de *bleu minéral*, quelque bien préparé qu'il soit, devient verdâtre au bout de quelques années. Les bleus de cobalt, appelés dans le commerce bleus d'argent, ne pouvant, à cause de leur nature vitreuse, être broyés parfaitement, ne s'étendent pas sous le pinceau comme les autres couleurs; de plus, ils ont une nuance violâtre qui fait que dans les teintes claires ils ne sont jamais d'un bleu parfait; ils se décolorent même pour la plupart à la lumière, et deviennent tout-à-fait gris. Cependant M. Thénard est parvenu, à force d'expériences, à tirer du cobalt une couleur dont il a présenté des échantillons à l'Institut, et qui, aux yeux les plus exercés, ne pourroient être distingués du plus bel outremer. En effet, ils n'en diffèrent que par leur intensité, qui est un peu moindre. A la détrempe et à l'huile, cette couleur se broye et se manie aussi facilement qu'aucune autre; elle peut encore, en y mettant les fondans convenables, servir à la peinture en émail. Elle produira des teintes moins violâtres et plus solides que la plupart des bleus de cobalt qu'on emploie ordinairement. Le bleu nouvellement proposé a résisté à l'action de tous les réactifs chymiques; ayant été exposé au soleil pendant juillet et août, on n'y a remarqué aucune altération. Si l'on ne peut pas convenir qu'il a la solidité de l'outremer, dont il a l'éclat, du moins assurera-t-on qu'on

peut l'employer avec autant de sécurité que la plupart des couleurs de la palette, dont il n'y a qu'un petit nombre qui résisteroit à une exposition de deux mois au soleil. Avant de publier le résultat de tout son travail, M. Thenard a communiqué son procédé pour faire le bleu de cobalt, à M. Hubert, fabricant de couleurs à Paris, où les peintres peuvent se le procurer. Le chymiste inventeur ne se bornera point au bleu, par lequel, dans l'ordre des besoins de la peinture, il a dû commencer; il étendra son travail sur les jaunes, les verts, les rouges et toutes les couleurs dont il est important de connoître ou de perfectionner la préparation. *Voy.* Bleu, Cobalt et Lazulite.

Ouverture; pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue. Les ouvertures des opéra français, dit Rousseau, sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé *grave*, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée *gaie*, laquelle est communément fuguée; plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant. Il a été un temps où les ouvertures françaises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas quatre-vingts ans qu'on faisoit venir en Italie des ouvertures de France pour mettre à la tête des opéra. Rousseau dit avoir vu plusieurs anciens opéra italiens notés avec une ouverture de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a changé; mais le fait n'en est pas moins certain. La musique instrumentale ayant fait de grands progrès, les vieilles ouvertures faites par des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens, ont été bientôt laissées aux Français, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé à s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent aujourd'hui leurs ouvertures d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant, et ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps. La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos ouvertures n'est entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet, qu'on vantoit avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui le précède et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement, et de déterminer enfin l'ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur. Il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une ouverture et celui de l'ouvrage qu'elle annonce. Mais si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une ouverture et celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques musiciens ont imaginé bien saisir ces rap-

ports, en rassemblant d'avance dans l'ouverture tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient peindre deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déjà passé. Ce n'est pas cela. L'ouverture la mieux entendue est celle qui dispose tellement le cœur des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne ouverture : voilà le plan sur lequel il faut la traiter.

Ouverture, en terme d'architecture, c'est le vuide ou la baie qu'on laisse, ou qu'on fait dans un mur, soit pour une porte, soit pour une fenêtre. Les ouvertures servent à rendre un édifice plus commode, quelques-unes sont indispensables; comme à l'extérieur des bâtimens elles frappent la vue d'une manière particulière, et qu'elles se présentent comme des parties dont le nombre, la position, la grandeur, la forme et la décoration influent considérablement sur la bonne ou mauvaise apparence des édifices, il est nécessaire qu'à leur égard tout soit disposé avec goût et discernement. Quant au nombre des ouvertures, le bon goût exige qu'une façade n'ait pas plus de vuides que d'endroits pleins, ou en d'autres termes qu'elle n'ait pas plus d'ouvertures que de parties solides, afin que l'édifice ne perde pas l'apparence de solidité qu'il doit avoir et ne ressemble pas à une lanterne. Un bâtiment a toujours meilleure grace lorsqu'on y voit plus de murs que d'ouvertures. Celles-ci doivent être distribuées avec symmétrie; celles qui sont uniques, telles que la porte, le portail, etc., doivent occuper le milieu, celles qui sont en plus grand nombre, se placent des deux côtés. Il est encore essentiel que les ouvertures placées les unes au-dessus des autres, telles que les croisées des différens étages, le soient avec la plus grande exactitude, et que celles du même étage soient placées sur une ligne horizontale. La forme la plus agréable des ouvertures est le parallélogramme dont la hauteur est le double de la largeur. Les ouvertures terminées en haut par un arc, ne devroient se trouver nulle part que là où on conçoit qu'une voûte est nécessaire ou admissible. Des fenêtres surmontées d'une plate-bande cintrée, offensent un œil accoutumé aux belles formes, sur-tout lorsque la plate-bande est à plein cintre; ces courbes forment des angles aigus déplacés avec les lignes droites qui se croisent par-tout dans les façades d'un édifice. C'est également un coup-d'œil maussade au milieu d'une rangée d'ouvertures carrées d'en voir une seule avec une plate-bande cintrée, comme quelques architectes ont coutume de faire les portes des maisons; car il en résulte que la porte devient plus ou moins élevée que les fenêtres, ce qui est également désagréable.

Il est encore essentiel que chaque ouverture ait son encadrement sensible, pour qu'elle paroisse à l'œil être une partie terminée et faite à dessein. Sans cet encadrement, elle semble n'être qu'un trou, auquel on auroit pu donner plus ou moins de grandeur. L'encadrement fait voir que l'ouverture est un objet entier et achevé. La simplicité est en cela préférable à la richesse. Des portes et des fenêtres surmontées de frontons, forment sur la façade extérieure des angles aigus qui déplaisent.

Ouverture du livre; chanter à l'ouverture du livre. *Voy.* Livre ouvert.

Ouvrage, c'est généralement la production de quelque art ou métier; le travail de la main, de quelque nature qu'il soit. On dit un ouvrage de peinture, de sculpture, de gravure, etc.

OUVROIR, se dit, dans les manufactures, du lieu, d'une salle, où travaillent plusieurs ouvriers à un même ouvrage; et dans les couvens ou communautés de filles, du lieu où elles s'occupent à différens ouvrages convenables à leur sexe.

OXYPYCNI, c'est le nom que donnoient les anciens dans le genre épais au troisième son, en montant de chaque tétrachorde. Ainsi les sons oxypycni étoient cinq en nombre.

OXYRINCHUS; selon de PAUW, dans ses *Recherches sur les Ægyptiens et les Chinois*, le poisson appelé ainsi par les Grecs est une espèce de perche, qui se trouve dans le Nil, qui est appelée en français *variole*, et que les Arabes désignent par le mot *kescheré*, qui signifie *écaille de poisson*. HASSELQUIST a décrit ce poisson dans son *Voyage au Levant*. Il a été mal figuré par *Paul* LUCAS. GMELIN en a aussi donné une figure; M. SONNINI, dans son *Voyage en Ægypte*, en a publié une qu'il dit être plus exacte. Ce voyageur pense que ce poisson est celui que les Ægyptiens appeloient *latos*, et qui étoit honoré dans le *nome latopolis*, où l'on s'abstenoit d'en manger.

FIN DU SECOND VOLUME.

